



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1939 : szkice literackie

Author: Teresa Wilkoń

Citation style: Wilkoń Teresa. (2016). Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1939 : szkice literackie. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

TERESA WILKOŃ

KATASTROFIZM

W POEZJI POLSKIEJ

W LATACH 1930–1939

SZKICE LITERACKIE



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2016

Teresa Wilkoń przybliżyła znaczny obszar polskiej rzeczywistości kulturowej, w tym literackiej lat trzydziestych XX wieku. Katastrofizm jest przez Nią traktowany – co jest nowością w polskich badaniach historycznoliterackich – jako prąd literacki (tendencja artystyczna, nurt), mający mnogie uwarunkowania kulturowe. Książka znakomicie porządkuje i objaśnia terminy. Niektóre z nich są przez Autorkę doraźnie stworzone, a przedstawiana ich motywacja jest logiczna, charakteryzująca dobrze dane zjawisko, wypełniająca reguły naukowej gry, stosowanej przez badaczy historii literatury. [...] Badania naukowe, których wyniki przedstawia recenzowana rozprawa, są obszerne, merytorycznie bogate, łączące naukowe paradygmaty badań teorii kultury, filozofii, teorii i historii literatury, językoznawstwa, psychologii społecznej, wreszcie historii. Jest to głównie perfekcyjna krytyczna analiza tekstów poetyckich i naukowych. Analiza ta dała spójny obraz katastrofizmu w literaturze polskiej lat trzydziestych, pozwoliła Autorce zbudować tezy odnoszące się do głównych wyznaczników tego prądu. [...]

Z recenzji wydawniczej
prof. zw. dr. hab. Kazimierza Ożoga

Katastrofizm
w poezji polskiej
w latach 1930–1939
Szkice literackie

PRACE
NAUKOWE



UNIwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

nr 3531

Teresa Wilkoń

Katastrofizm
w poezji polskiej
w latach 1930–1939
Szkice literackie

Redaktor serii: Nauka o Książce i Bibliotece
Teresa Wilkoń

Recenzent
Kazimierz Ożóg

Spis treści

Wstęp | 7

Część pierwsza

Katastrofizm w poezji polskiej
Wprowadzenie do problematyki | 17

Pokolenie 1910. Grupy literackie
w latach 1930–1935 | 43

Grupa poetycka „Wołyń” | 79

Część druga

Wybitni poeci katastroficzni lat trzydziestych XX wieku
(wybrane utwory Władysława Sebyły, Józefa Czechowicza,
Mieczysława Jastruna, Jerzego Zagórskiego, Konstantego
Ildefonsa Gałczyńskiego) | 103

Motywy katastroficzne i filozoficzne
w poezji Czesława Miłosza | 165

Zakończenie | 225

Bibliografia | 229

Indeks osobowy | 243

Summary | 251

Zusammenfassung | 253

Wstęp

W postrzeganiu rzeczywistości już od dawna można było zauważyć wątki katastroficzne, związane przede wszystkim z sytuacjami destruktywnymi, okresem przełomu czy kryzysu itp. Tendencja do przewidywania ostatecznej zagłady świata uwidoczniła się jednak szczególnie mocno w kulturze przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza zaś po publikacji tekstu niemieckiego filozofa Oswalda Spenglera *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918–1922).

Pomimo dużej różnorodności katastrofizmów, przenikających do sfery postaw, myśli i wierzeń, w Europie, lecz także w Polsce, nastąpiło w wieku XX wyklarowanie się zasadniczych jego nurtów. Katastrofizm polski występował łącznie z innymi tendencjami oraz nurtami artystycznymi i filozoficznymi, jak symbolizm, ekspresjonizm, personalizm czy egzystencjalizm. Poeci i pisarze prozą intensywnie poszukiwali środków wyrazu adekwatnych do „chmur” zbierających się nad Europą. Wśród polskich twórców kształtowała się prawdziwa elita – dość wymienić kilka postaci: Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Bruno Schulz, Czesław Miłosz, Józef Czechowicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Mieczysław Jastrun, Władysław Sebyła. W ich twórczości widoczne jest niemal uporczywe poszukiwanie odmienności i oryginalności, ale też nie brakuje intelektualnego ładu.

Do około 1930 roku w pracach historycznoliterackich katastrofizm był traktowany jako temat, motyw i wątek, a nie

jako zjawisko filozoficzno-artystyczne. Podejście takie uległo zmianie po upowszechnieniu się katastrofizmu jako prądu oraz jego obecności w twórczości nie tylko poetów wileńskich, ale także innych grup literackich bądź twórców niezależnych. Początkowo jednak zajmowano się poezją pokolenia 1910 w sposób wybiórczy, zwracając uwagę przede wszystkim na żagarystów, na czele z Miłoszem i Jerzym Zagórskim. Później, szczególnie po przełomie lat 1989/1990, do grona katastrofistów zaliczono innych twórców: było ich około dwa razy więcej, nie licząc autorów tekstów prozatorskich, dramaturgicznych i eseistycznych. Tworzyli oni nie tylko elitę polskiej literatury dwudziestolecia międzywojennego, lecz także znacząco wpłynęli na poezję lat późniejszych. Jerzy Kwiatkowski, pisząc o dokonaniach Drugiej Rzeczypospolitej, stwierdził, że był to okres „silnych indywidualności poetyckich”, a „katastrofiści-wizjonerzy znaleźli kontynuatorów natychmiast: mowa o zjawiskach tak wybitnych jak twórczość Baczyńskiego i Gajcego, Czechowicz wpłynął na poetykę Różewicza [...]”¹.

W proponowanych tu szkicach literackich koncentruję się na katastrofizmie w poezji ze względu na bogactwo problemów i spornych spraw oraz z uwagi na to, że poezja w rozwoju tego prądu artystyczno-filozoficznego odegrała istotną rolę w sferze odkrywczości artystycznej i intelektualnej. Wizjonersko-symboliczna poezja polska po 1930 roku ciągle inspiruje do nowych przemyśleń i refleksji, wpisując się – w świetle aktualnych wydarzeń – w dyskusję o konsekwencjach Spenglerowskiej teorii cyklicznego powrotu zjawisk historycznych. Dlatego też w części pierwszej książki podjęłam próbę uporządkowania terminologii dotyczącej nurtu katastroficznego w koncepcjach estetyczno-filozoficznych i twórczości literackiej poetów dwudziestolecia międzywojennego. Omówiłam także problematykę pokolenia literackiego i podziałów na grupy literackie, z uwzględnieniem poetów indywidualnych,

¹ J. KWIATKOWSKI: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 164.

nienależących do ugrupowań poetyckich. Osobnego potraktowania wymagała formacja pokoleniowa 1910. Kategoria pokolenia, która została ukształtowana na przełomie XIX i XX wieku, zgodnie z Hegłowską wizją historii zakładała istnienie podmiotu o wspólnym poczuciu „ideowej i kulturowej wspólnoty losu”². W badaniach historycznoliterackich zasadniczą kwestią bowiem jest konstytuowanie i wyodrębnienie wspólnoty tak na podstawie przeżycia pokoleniowego³, interpretowanego zwłaszcza w kategoriach aksjologicznych, historycznych i politycznych⁴, jak i wspólnego „słownika i reguły wytwarzania świata”⁵.

Na określenie nurtu katastroficznego w latach 1930–1935 używane są nazwy pokolenie 1910, Druga Awangarda, „Trzeci wyraz”, a także określenia poszczególnych grup literackich i poetyckich, jak wileńscy katastrofiści, Awangarda Lubelska, kwadryganci (poeci Kwadrygi), katastrofiści wołyńscy. Stosuje się również takie sformułowania, jak poeci lat trzydziestych, poeci drugiego dziesięciolecia międzywojennego, poeci katastrofiści, poezja katastrofizmu, katastrofiści w poezji, w prozie. Niekiedy wykorzystuje się nazwy, które stosowali poeci nurtu katastroficznego, czyli „pokolenie przekłète” lub „pokolenie idące” i „pokolenie tragiczne” (w odniesieniu do pokolenia 1920, tj. pokolenia wojennego 1939–1945: Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy Tadeusza Gajcego). Często ponadto stosowano wyrażenia poetyckie (pokolenie Apokalipsy) w przeciwieństwie do pokolenia Apokalipsy spełnionej.

² T. KUNZ: *Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011, s. 14.

³ Zob. K. WYKA: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977, s. 104–105. O „jedności pokoleniowej” pisał Wyka za Karlem Mannheimem. Por. J. PETERSEN: *Die Literarischen Generationen*. In: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. E. ERMATINGER. Berlin 1930, s. 130–187.

⁴ D. KOZICKA: „Pokolenie”. *Reaktywacja?*. Zob. W: *Formacja 1910...*, s. 23–24.

⁵ L. BURSKA: „Pokolenie” – co to jest i jak używać?. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 32.

Najczęściej używam określenia Kazimierza Wyki „pokolenie 1910” oraz Jerzego Kwiatkowskiego i Wiesława Pawła Szymańskiego (za Jerzym Zagórskim) „Trzeci wyraz”, zwłaszcza gdy mowa jest o odrębności artystycznej i intelektualnej poetów lat 1930–1939 (przy czym „Pierwszy wyraz” to Skamander, a „Drugi wyraz” – Awangarda Krakowska). Przypomnienia wymagał też stosunek pokolenia 1910 do tradycji, zwłaszcza poezji poprzedników (twórczości poetów Skamandra, Awangardy Krakowskiej oraz futurystów). Niezbędne też stało się ustalenie terminologii w odniesieniu do wszystkich grup literackich pokolenia 1910, a w szczególności do tzw. katastrofizmu wileńskiego (grupa Żagary). W części pierwszej książki znalazły się też szkice o twórcach należących do tzw. katastrofizmu wołyńskiego: Wacława Iwaniuka, Zygmunta Rumla, Zuzanny Ginczanki, Jana Śpiewaka.

Część druga obejmuje analizy i interpretacje wierszy wybitnych poetów, których twórczość wyraźnie wpisuje się w nurt poezji katastroficznej, choć należeli oni do różnych kategorii i ugrupowań poetyckich. Zamieszczone tu zostały analizy i interpretacje wybranych tekstów Sebyły, Czechowicza, Jastruna, Zagórskiego, Gałczyńskiego i Miłosza – niektórych z wymienionych poetów pomijano lub nie traktowano jako katastrofistów. Podkreślenia wymaga fakt, że np. dość liczna i aktywna grupa literacka „Wołyń” w opracowaniach nie została nawet odnotowana, Stefana Flukowskiego zaliczano tylko do Awangardy Krakowskiej, a katastrofizm Gałczyńskiego, autora znakomitego poematu *Bal u Salomona*, w ogóle nie został zauważony.

Ważniejszą kwestią było przypisywanie niemal pełnego katastrofizmu tylko poetom wileńskim, co niekiedy budziło uzasadnione uwagi krytyczne (m.in. Aleksandra Fiuta w odniesieniu do Miłosza). Ogólną cechą, ale i niezwykle ważną polskiego katastrofizmu było to, że rzadko występował w pełnej postaci i łączył się z takimi prądami oraz tendencjami, jak symbolizm, ekspresjonizm, nadrealizm (w wydaniu francuskim), egzystencjalizm czy personalizm. Zaznaczały

się w nim też tendencje metafizyczne i eschatologiczne. Część poetów była katastrofistami, dlatego uzasadniony wydaje się mój podział na:

- katastrofistów zdeklarowanych (np. Sebyła),
- katastrofistów dobitnie prezentujących niektóre cechy tego nurtu (np. Czechowicz),
- katastrofistów zajmujących też inne postawy (jak Miłosz, Teodor Bujnicki, Józef Łobodowski),
- twórców poruszających wątki katastroficzne stosunkowo rzadko lub w określonym czasie, traktujących katastrofizm jako temat atrakcyjny i przyciągający w danym czasie powszechną uwagę (np. Jerzy Putrament czy Stefan Flukowski).

Bardzo ważna stała się też problematyka rozproszonych motywów i toposów oraz symboli katastroficznych, takich jak katastrofy wojenne i rewolucyjne, katastrofy profetyczne, katastrofy w sferze wartości, katastrofy religijne. Uderzające wręcz jest bogactwo wymienionych kataklizmów i zarazem niemal pełny brak odniesień do katastrof geologicznych, klimatycznych, biologicznych czy chemicznych; tę problematykę miała poruszać proza, a także sensacyjne relacje o charakterze narracyjnym i opisowym. Rzadko też w poezji lat trzydziestych zdarzały się nawiązania do katastrof astronomiczno-kosmicznych, dość często natomiast powracał temat „pustej, zniszczonej ziemi”, motywy akwaryczne, zjawiska burzowe itp. Liczne były tu nawiązania do biblijnej tradycji i obrazu czterech żywiołów: powietrza, ognia, wody i ziemi. Inną wartą odnotowania cechą polskiego katastrofizmu w poezji lat trzydziestych było rzadkie korzystanie z motywów patriotyczno-religijnych, stosowanie ujęć lewicowych i konserwatywnych oraz eliminowanie z kręgu twórczości wątków martyrologicznych i ideologicznych, radykalnych i ksenofobicznych.

Ze względu na często powtarzaną złożoność zjawisk katastrofizmu we wszystkich niemal dziedzinach kultury i sztuki w pierwszej połowie XX stulecia, koniecznością stało się zwró-

cenie uwagi na artystyczne właściwości wierszy twórców pokolenia 1910 i sposób ich oddziaływania na odbiór oraz wyobraźnię czytelników. Przedmiotem szczególnej uwagi stała się poezja Miłosza (ze względu na kontrowersyjne opinie o jego przedwojennych wierszach, zawartych w tomiku *Trzy zimy*), Czechowicza (gdyż był katastrofistą wybitnym i zdeklarowanym), Gałczyńskiego (z powodu dramatycznego, egzystencjalnego wydźwięku *Bału u Salomona*), Sebyły (z uwagi na głęboko metafizyczny charakter poematu *Młyny. Sonata nieludzka*) oraz Jastruna (jako autora wierszy historyzoficznych, wskazujących na groźbę ewentualnego wybuchu nowej wojny).

Zdawać by się mogło, że katastrofizm w polskiej literaturze pierwszej połowy XX wieku należy do zagadnień dostatecznie opracowanych, co mogłoby oznaczać, iż nie ma potrzeby podejmowania tematu rozpoznanego i niemal zbanalizowanego. Dla tych badaczy, którzy traktowali katastrofizm jako postawę światopoglądową, takie stanowisko i ocena katastrofizmu wydają się szczególnie znamienne. A jednak liczne prace o katastrofizmie zdają się świadczyć nie tyle o popularności „banalnego” tematu, ile właśnie o tym, że mamy do czynienia z problematyką złożoną i niekoniecznie opracowaną w sposób systematyczny oraz przejrzysty. Dla jednych badaczy katastrofizm to tendencja, która „przeorała” świadomość literacką twórców lat trzydziestych, szczególnie żagarystów, dla innych to tendencja o znacznie szerszym zasięgu czasowym i przestrzennym, rozwijająca się w polskiej literaturze od romantyzmu po poezję Andrzeja Bursy czy Stanisława Życzka, a nawet poezję współczesną. Część badaczy minimalizuje znaczenie tej tendencji, inni z kolei widzą w niej przejaw bardzo wysokiej świadomości i samoświadomości literatury polskiej, szczególnie poezji o możliwościach profetycznych, które – zwłaszcza w latach trzydziestych – zostały dostatecznie docenione.

Kolejną sprawą dzielącą stanowiska badaczy jest zagadnienie rodzajów katastrofizmu. Wyodrębnia się różne jego reali-

zacje literackie i nieliterackie. Niektóre proponowane terminy, jak „katastrofizm ocalający”, zdają się mieć charakter oksymoroniczny. Jakże bowiem można łączyć zagładę z ocaleniem? Otóż samo pojęcie katastrofizmu kryć może zdecydowanie odmienne procesy i wydarzenia, co dowodzi bogactwa semantycznego tego terminu.

Jest też wiele spornych kwestii i polemicznych ujęć, usiłujących zmienić sposób interpretacji omawianego zjawiska. Prace nowsze nadają katastrofizmowi rangę ważnej kategorii filozoficznej, historiozoficznej i historycznej, znacznie wykraczającej poza obręb literatury pięknej. Jeśli to stanowisko jest słuszne, powinno ono wpłynąć na interpretację katastrofizmu: otwiera się bowiem perspektywa prądu ogarniającego różne, szerokie nieraz dziedziny kultury.

Trudną i dyskusyjną kwestią stał się w literaturze XIX i XX wieku status biblijnej Apokalipsy św. Jana, która w kulturze chrześcijańskiej zadomowiła się mocno i zyskała charakter kategorii uniwersalnej: metafizycznej kategorii eschatologicznej oraz aksjologicznej, trwającej całe wieki.

Katastrofizm w poezji polskiej szczególnego znaczenia nabral w latach 1918–1939. Trzeba ten – krótki skądinąd – przedział czasowy podzielić na dwa podokresy, są bowiem znaczne różnice między katastrofizmem lat 1918–1929/1930 a katastrofizmem lat trzydziestych: 1930–1939. Zdawano sobie z tego sprawę już dawno, akcent jednak niemal zawsze padał na katastrofizm wileński i lubelski, tj. katastrofizm lat trzydziestych.

Proponowane tu szkice o autorach wierszy katastroficznych, powstałych w latach trzydziestych XX wieku, stanowią pierwszą część większej całości, w której omówiony zostanie katastrofizm w prozie i eseistyce oraz w wielu innych, niezanalizowanych w tej książce utworach poetyckich twórców, takich jak Józef Łobodowski czy Marian Czuchnowski (autor poematu *Powódź i śmierć*). Prozatorskie realizacje katastroficznych poglądów i idei były co prawda odmienne od poetyckich, lecz równie jak w poezji bogate. Znalazły się w nich określone

konwencje narracyjne, w tym fabularne, występujące w dwu odmiennych wersjach: w tekstach literatury masowej oraz w utworach pisarzy wybitnych, takich jak Bruno Schulz czy Jerzy Andrzejewski. Sądzę, że katastrofizm poetycki w literaturze odegrał jednak dużo większą rolę, wiążąc się bardzo silnie ze zjawiskami postmodernistycznej literatury.

Część pierwsza



Katastrofizm w poezji polskiej

Wprowadzenie do problematyki

Katastrofizm i jego odmiany

Określenie „katastrofizm” (z fr. *catastrophisme*, etym. gr. καταστροφή = κατά – „wbrew”, „przeciw”, στρέφειν – „obracać”, „skręcać”) oznacza typ świadomości historiozoficzno-moralnej, opartej na przekonaniu o rychłej i nieuniknionej zagładzie, która miała zagrażać współczesnemu światu, zwłaszcza jego tradycyjnym wartościom, ukształtowanym w kręgu kultury europejskiej. W kulturze przełomu XIX i XX wieku oraz w okresie dwudziestolecia międzywojennego katastrofizm czerpał inspiracje teoretyczne z dekadencji i pesymizmu niektórych nurtów filozoficznych końca XIX wieku, np. z poglądów Friedricha Nietzschego.

Jako przedmiot badawczy, katastrofizm przeszedł dość długą ewolucję, wyzwalając się stopniowo od:

- mitologii, relacji baśniowych i fantastycznych, a także dewocyjnych,
- piśmiennictwa i ikonograficznych przedstawień w kulturze masowej, sensacyjnej,
- nienaukowych teorii i koncepcji dotyczących źródeł, przyczyn, a także funkcji wydarzeń oraz zjawisk katastroficznych.

Jak wiadomo, są różne odmiany naukowe katastrofizmu; interesująca nas w tym miejscu historiozofia odnosi się do problematyki i materiałów faktograficznych, które są przedmiotem zainteresowań historyków-filozofów. Wśród konkretnych przedmiotów badań historiozoficznych znajdują

się wielkie wydarzenia związane z katastrofami. Jak pisze Sławomir Mazurek, „Sam termin »katastrofizm« od wielu lat jest na dobre zdomowiony w języku historyków literatury i historyków idei, nazywa różne koncepcje historiozoficzne formułowane w języku dyskursywnym lub metaforycznym – przez filozofów, lecz również przez pisarzy. Mówi się o katastrofizmie Zdziechowskiego, Bierdiajewa, Spenglera czy Witkacego – by przypomnieć tylko najczęściej wymieniane nazwiska”¹.

Zróżnicowanie opinii o katastrofizmie oddaje wielość sposobów jego rozumienia w zależności od przyjętych założeń i postrzegania rzeczywistości. Definicję ograniczającą pojęcie katastrofizmu do sfery poglądów i wartości humanistycznych, takich jak dobro, prawda, piękno, miłość, prezentuje Małgorzata Szpakowska: „O katastrofizmie można mówić tylko w takim przypadku, jeśli zagrożenie odnosi się do wartości, które – według założeń danego systemu – są dla kultury konstytutywne”², katastrofizm bowiem to „pogląd głoszący aktualną lub rychłą zagładę wartości uznawanych za szczególnie cenne”³. Jej zdaniem, katastrofizm dotyczy zagrożenia wartości, które – zgodnie z przyjętymi założeniami – są dla kultury konstytutywne, czyli najważniejsza staje się kwestia zagrożenia i zaniku sfery wyższych wartości duchowych. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) przewidywał ich przekształcenie w wartości użyteczne i hedonistyczne, a w zaniku uczuć metafizycznych wręcz upatrywał przyczyny upadku – dokładniej: transformacji – cywilizacji europejskiej⁴. Dla Jerzego Speiny katastrofizm to jedynie

¹ S. MAZUREK: *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*. Wrocław 1997, s. 7.

² M. SZPAKOWSKA: *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa 1976, s. 39.

³ Ibidem, s. 38.

⁴ Zob. L. GAWOR: *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Lublin 1998. Por. F. ZNANIECKI: *Upadek cywilizacji zachodniej*. Poznań 1921, s. 7–8.

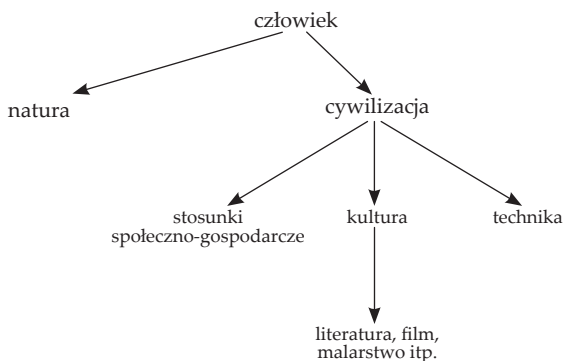
„pewna postawa ideowa i światopoglądowa”⁵, podobnie Jan Błoński uznawał go za światopogląd. Oba ujęcia marginalizują zjawisko katastrofizmu, bo przecież dla Witkacego katastrofizm był czymś więcej niż określona filozofia. Niósł wizję zagłady świata, który chciał Witkacy ocalić, ale którego ocalić nie mógł; nie był w stanie przeciwstawić się sile i agresji współczesnych „Scytów” – jak by powiedział Mieczysław Jastrun. Szpakowska w swojej książce o Witkacym trafnie wyodrębniła trzy rodzaje katastrofizmu: totalny, częściowy i hipotetyczny⁶. Jest to wyróżnienie istotne, zbyt często bowiem utożsamiano zagładę Europy czy jakiegoś innego kontynentu z zagładą całego świata, a różne przepowiednie traktowano jako realne symptomy nadciągającego kataklizmu.

Krystyna Kralkowska-Gątkowska wydzieliła katastrofizm filozoficzny, cywilizacyjny i etyczny⁷. Również w tej definicji brakuje uwzględnienia katastrofizmu literackiego (zwłaszcza że omówiono katastrofizm filozoficzny). Dodatkowo katastrofizm cywilizacyjny jest tu rozumiany także jako kulturowy (choć ten jest niezależnie omawiany w wielu polskich i zagranicznych słownikach), tymczasem między cywilizacją a kulturą zaznaczają się ważne różnice. Relację między cywilizacją a kulturą ilustruje wykres 1. Nie budzi natomiast zastrzeżeń wyrażenie „katastrofizm etyczny”, przypomnieć tylko należy, że sfera etyczna to domena wartości moralnych, takich jak dobro, prawda, miłość, miłosierdzie. Wartości te tworzą centrum danej kultury, są one w niej najważniejsze, a sfera wartości należy do etyki, jako części filozofii.

⁵ J. SPEINA: *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965, s. 15.

⁶ M. SZPAKOWSKA: *Światopogląd...*, s. 39–40.

⁷ Zob. *Słownik literatury polskiej*. Red. M. PYTASZ. Katowice 2001, s. 85–87.



Wykres 1. Relacja między cywilizacją a kulturą

Przedstawiony schemat odbiega od ujęć Oswalda Spenglera, wybitnego filozofa niemieckiego, dla którego pojęcie cywilizacji jest w stosunku do pojęcia kultury zjawiskiem wtórnym i pejoratywnym. Spengler cywilizację traktował jako ostatnie stadium kultury. Uważał, że jest ona pojęciem szerszym niż cywilizacja, która oznacza fazę ostatnią, schyłkową kultury, dla współczesnego świata stanowi już stan zagłady. Cywilizacja zatem oznacza śmierć kultury. Jest to koncepcja dość dyskusyjna tym bardziej, że dla Spenglera początek upadku kultury sięga renesansu, choć za znaczącą datę uznaje on dopiero rok 1789, czyli datę początku rewolucji francuskiej.

Kultura, a więc i historia, jest tworem ludzi. Ma charakter historyczny i powinna być przedmiotem badań naukowych historii. Takie rozumienie kultury wyprzedziło XIX-wieczną szkołę badań kultury, a zarazem historii. Pojęcie kultury należy zatem traktować szeroko, w jego skład wchodzi też: nauki ścisłe i humanistyczne, sztuka, edukacja i oświata, gry i zabawy, lecznictwo, mody, zwyczaje itp. Kultura zatem buduje ład i porządek przeciwstawny naturze⁸, choć porządek kultury może się pokrywać z porządkiem natury, a natura stawiać się wielką wartością kulturotwórczą.

⁸ L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozoficznej 1918–1939*. Lublin 1999, s. 35.

Ciekawą koncepcję rozwoju ludzkości przedstawił Giambattista Vico (1668–1741), który pisał, że „świat społeczny (*mondo civile*) został z pewnością stworzony przez ludzi [...]. Każdy, kto się nad tym zastanawiał, musi być zdumiony, że filozofowie z taką uwagą badali świat natury [...], zaniedbując natomiast badanie świata narodów [kultur – L.G.], stworzonego przez ludzi, a więc dostępnego ludzkiej wiedzy”⁹. Jedno wydaje się pewne i realne: trudno wyrokować o losach świata, choć ludzkość osiągnęła określoną świadomość, a zagłada jest bardzo prawdopodobna (idea katastrofizmu dziejowego).

W ujęciu Jana Kotta katastrofizm jest faktem historycznym, który miał dawne tradycje, dobrze znane historykom kultury¹⁰. Leszek Gawor katastrofizm kulturowy wywodzi „z emancypacji historii zarówno z ram porządku kosmicznego czy naturalistycznych mechanizmów, ujmowanych na kształt prawidłowości biologicznych, jak i spod kurateli omnipotencji boskiej”¹¹. Katastrofizm kulturowy zasadniczo zajmuje się losami kultur istniejących w przeszłości, przyczynami upadku konkretnych kultur starożytnych i nowożytnych, przemianami, jakim ulegają dane społeczności (w ujęciu horyzontalnym i wertykalnym), stanem obecnym i przyszłością jeszcze istniejących kultur. Świat ten obejmuje zróżnicowaną religię, politykę, moralność, prawo, języki narodowe, poezję i filozofię.

Katastrofizm kulturowy wiązał się z rozwojem i ze stanem kultury, ogarnął wszystkie rodzaje sztuki, łącznie z filmem. Nie należy go rozumieć jako zespołu procesów i zmian traktowanych pozytywnie, w kategoriach postępu i kompletnej ewolucji *homo sapiens*. W grę tu wchodzi zjawisko rosnącego zagrożenia i bardzo wielu działań negatywnych, niszczą-

⁹ G. VICO: *Nauka nowa*. Przeł. J. JAKUBOWICZ. Warszawa 1966, s. 138. Cyt. za: L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 36.

¹⁰ J. KOTT: *O katastrofizmie*. W: IDEM: *Postęp i głupstwo*. Szkice. T. 2: *Krytyka literacka. Wspomnienia 1945–1956*. Warszawa 1956.

¹¹ L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 35.

cych ludzkość¹². Nasiliły się one na przełomie XIX i XX wieku i później – w okresie międzywojennym (lata 1919–1939). Katastrofizm wyłonił poglądy i działania, które miały na celu zapobieżenie globalnej katastrofie. Była to jego główna idea.

Leszek Gawor podjął próbę takiego zdefiniowania katastrofizmu, które obejmuje proponowane wcześniej jego określenia: „[...] katastrofizm zatem jest perspektywnie zorientowanym poglądem historiozoficznym, który akcentuje kierunkową zmienność historyczną, doprowadzającą wyróżniony – w konkretnych prognozach – element procesu dziejowego [...] do progu zagłady lub wprost do unicestwienia. Proces ten jest wpisany w samoczynny mechanizm historii, warunkowany bądź to naturalistycznymi [...] prawidłowościami, bądź to Bożą Opatrznością, bądź to wreszcie immanentnymi regułami samej historii. Stąd wynika konieczność, nieuchronność i nieodwracalność nadejścia kryzysu zapowiadającego katastrofę lub wprost wieszczoną katastrofy. Powoduje to, że w wymiarze ludzkiej egzystencji horyzont kryzysu dziejowego lub kresu ludzkiej historii pojawia się zazwyczaj w sposób tragiczny, niezawiniony ani sprokurowany przez człowieka”¹³.

Stanisław Gawliński uważał, że katastrofizm przynosi literaturze zjawisko „wieloplanowości, oryginalności i ważności [...], stanowić może cechę wspólną dla wielu epok”¹⁴.

¹² Chodzi przede wszystkim o wiek XX jako wiek dynamicznego rozwoju cywilizacji i kultury, który w wielu aspektach był niebezpieczny dla świata. W grę wchodziły takie zjawiska, procesy i działania ludzkie, które zagroziły ekosferze, klimatowi, naruszyły zasoby wody pitnej, zdewastowały gospodarkę rolną i samą uprawę ziemi, były przyczyną wojen, spowodowały konstrukcję groźnej broni, gotowej zniszczyć ziemię i ludzkość, naruszyły prawa natury nawet w sposobie odżywiania się itp. Lista zagrożeń była bardzo długa i sfera bezpieczeństwa planety stale się pogarszała.

¹³ L. GAWOR: *Próba typologii myśli katastroficznej*. „Kultura i Wartości” 2015, nr 13, s. 22.

¹⁴ S. GAWLIŃSKI: *Retoryka katastrofizmu w poezji drugiej awangardy*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. BUJNICKI, T. KŁAK. Katowice 1979, s. 41.

Jego koncepcja poszerza przestrzeń występowania katastrofizmu, m.in. w romantyzmie za katastrofistę uznał Zygmunta Krasińskiego (dramat *Nie-Boska komedia*), w pozytywizmie – Adama Asnyka, a w dobie Młodej Polski – Jana Kasprowicza¹⁵. Nie sądzę jednak, aby tych poetów można było zaliczyć do katastrofistów (może jedynie Krasiński prezentował swój pogląd na świat i rewolucję w sposób bliski prawdziwym katastrofistom). Wizja pochodzenia ludzkości, idącej do wspólnego grobu, którą zawierał utwór Kasprowicza *Dies irae*, łączyła się z dekadentyzmem i motywami śmierci, była skrajnie pesymistycznym motywem, związanym z przeżyciami osobistymi, z których jednakże poeta się otrząsnął.

Katastrofizm jako temat, bądź ściślej: jako jeden z wielu tematów poetyckich, powracał w Polsce w wielu epokach historycznoliterackich, nie stał się jednak prądem czy tendencją literacką, a utwory o treściach katastroficznych miały charakter jednostkowy. Poeci (nawet Kasprowicz) – jak już zostało powiedziane wcześniej – tylko bywali katastrofistami, na ogół bowiem byli zwolennikami innych orientacji tematyczno-artystycznych. Można ich zatem określić (zwłaszcza Krasińskiego, akcentującego grozę rewolucji i niszczenia kultury) jako prekursorów zjawisk, które stały się prądem dopiero w XX wieku.

Bożena Wojnowska definiuje katastrofizm jako:

- nurt refleksji historiozoficznej w literaturze, publicystyce i teorii kultury XX wieku,
- przeczucie zagłady, różnorako nasilone, w poezji lat trzydziestych,
- topos katastrofy (odwrotność mitu złotego wieku oraz utopii), łączący obie odmiany, występujący też w międzywojennej powieści popularnej¹⁶.

Uważa, że „treścią dwudziestowiecznej refleksji katastroficznej było przewidywanie bliskiej i ostatecznej (bądź warunkowej) zagłady tradycyjnych wartości duchowych, ukształto-

¹⁵ Zob. ibidem.

¹⁶ Zob. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Red. A. HUTNIKIEWICZ, A. LAM. Warszawa 2000, s. 279.

wanych w kręgu kultury europejskiej. Jej literackie antycypacje sięgały romantyzmu i dekadentyzmu: odczuwanie własnej epoki jako okresu upadku krytyki konsumpcyjnych wzorów cywilizacji mieszczańskiej oraz pesymistycznych nastrojów niewiary w szansę realizacji wartości aprobowanych (m.in. manifesty oraz powieści S. Przybyszewskiego, T. Micińskiego, W. Berenta)¹⁷. Podkreśliła jednak, że „katastrofizm nie był związany z jakimś jednym prądem literackim, poetyką czy konwencją gatunkową, jednak przeświadczenia nieszczególnie często dochodziły do głosu w utworach o charakterze ekspresjonistycznym, wizyjno-profetycznym, groteskowym”¹⁸.

Wszystkie znaczenia terminu „katastrofizm” autorka zawężyła: pierwszą – do „nurtu refleksji”, drugą – do „przeczcucia zagłady”, trzecią zaś – do toposu katastrofy (którego wcześniej nikt nie wyodrębnił). Mogą to być antycypacje i prognostyki proroctwa, osadzone w czasie teraźniejszym, we współczesności, np. wspomniała o zagrożeniach ze strony azjatyckich ludów, o niekontrolowanym rozwoju techniki. Katastrofa często bywa nie tylko „przeczuwana”, lecz także zapowiadana jako coś nieuchronnego i koniecznego. Antycypacje katastrofy sięgają czasów starożytnych, jako mity wywodziły się z terenów Mezopotamii, Grecji i Rzymu. Biblia również stanowiła bardzo ważne źródło różnych odmian katastrofizmu (opisy kataklizmów w Starym Testamencie, Apokalipsa św. Jana), znajdujących uzewnętrznienie w literaturze oraz w malarstwie europejskim. Podobnie topos katastrofy może zostać oddany jako szeroki, panoramiczny obraz (np. *Guernika* Pabla Picassa) czy też wizja malarska i poetycka, np. w poemacie *Młyny...* Władysława Sebyły.

Bożena Wojnowska zwróciła także uwagę na katastrofizm niektórych prozaików Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego (zazwyczaj uwzględniano tylko Kasprowicza jako autora *Dies irae*). Wymieniła Romana Jaworskiego (*Wesele hrabiego Orgaza*), Aleksandra Wata (zbiór opowiadań i *Bezro-*

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

botny *Lucyfer*), Brunona Jasieńskiego (*Pałę Paryż*) i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Koniec świata*), którego katastrofizm określiła jako „katastrofizm szyderczy” (trzeba jednak pamiętać też o katastrofizmie lirycznym w *Balu u Salomona*). Wspomniała także o „katastrofizmie nadziei” w powieści Jasieńskiego. Trafnym i ważnym elementem interpretacji Wojnowskiej jest wyeksponowanie katastrofizmu Witkacego, bez wątpienia największego i niezwykle oryginalnego katastrofi-
sty polskiej literatury.

Wiesław Paweł Szymański wyodrębnił dwa rodzaje katastrofizmu:

- pesymistyczny, wizyjny lub tragiczny, którego przykładem jest pierwszy tomik wierszy Czesława Miłosza¹⁹,
- związany z ideą walki z rzeczywistością zastaną (bliżej nieokreśloną przez krytyka).

Istotę tego poglądu oddaje cytat z Henryka Dembińskiego: „[...] wolimy już rządy zmieniające się przy trzasku karabinów maszynowych i huku armat. Ortodoksi i fanatycy wszystkich wieków! Podajcie ręce, my z wami. Niech się leje krew, niech się w czerwieni łun rodzi heroizm nowego życia, niech będzie jedna myśl, jedna wola, jeden pion ideowy”²⁰. Ten typ katastrofizmu można by określić jako tyrtejski.

Henryk Dembiński był przywódcą wileńskich żagarystów, prezentował publicystykę ideologiczną, niestety, demagogiczną i daleką od tego, co głosili filozofowie i socjologowie niemarksistowscy, tacy jak Oswald Spengler, Florian Znaniecki, Marian Zdziechowski. W roku 1933 publicyści „Żagarów” i „Pionu” rozdzielili się właściwie, a separacja ta z czasem pogłębiała się coraz bardziej. Coraz częściej lewicujący publicyści sięgali po wypowiedzi polityczne, „po ważne formy” demonstracji i protestów, niektórzy kończyli w więzieniach, co nie zachęcało poetów do ideologicznie nacechowanego radykalizmu. Mogli zdobyć się na wyrazy solidarności, ale

¹⁹ Zob. W.P. SZYMAŃSKI: *Moje dwudziestolecie 1918–1939*. Kraków 1998, s. 113.

²⁰ H. DEMBIŃSKI: *Defilada umarłych bogów*. „Żagary” 1931, nr 3, s. 2.

nie sięgali ideału walki ideologicznej, która była im obca, przynajmniej w poezji. Sądzę, że komunizująca publicystyka „Żagarów” nie miała większego znaczenia w szerzeniu idei katastroficznych, które dyktowane były przede wszystkim troską o stan kultury i cywilizacji europejskiej.

Część badaczy i krytyków, filozofów, poetów, prozaików i publicystów z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku sądziła naiwnie, że po upadku kapitalizmu nastąpi epoka socjalizmu, która zlikwiduje wojny, konflikty i rewolucje, nastanie czas tworzenia nowej i szczęśliwej ery. Komentując ten pogląd, niektórzy badacze uznawali, że istnieją dwie fazy katastrofizmu: faza zagłady starego świata i faza powstania nowego świata, która przyniesie ocalenie. W pierwszej połowie XX wieku był to pogląd dość powszechny w kręgach lewicy. Miał on genezę chrześcijańską, nawiązywał do Ewangelii i Apokalipsy św. Jana. Wyróżniano zatem dwie wizje:

- starego ziemskiego świata, który zostanie zniszczony z woli Boga,
- nowego, wiecznego, niebiańskiego świata zbawionych i ocalonych.

Marksizm-leninizm podział ten zmienił, usuwając Boga zarówno z fazy pierwszej, jak i z drugiej.

Dwufazowość dziejów człowieka (jak niejeden mit o podłożu rytualnym) miała sens tylko w przypadku cudu, interwencji samego Boga, opierała się na koncepcji metafizycznej, czy ogólniej: religijnej, w myśl której metamorfoza jest możliwa i oczekiwana. Ten, kto sądził, że po rewolucji czy po wojnie narodzi się nowy świat – nie był katastrofistą.

Określenie „katastrofizm ocalający” ma genezę w chrześcijaństwie²¹, odnosi się jednak do koncepcji od dawna mającej charakter mitu, którego nic nie potwierdzało: w końcu XX i na początku XXI wieku komunistyczne systemy upadały jeden po drugim. Wizja katastrofizmu, po którym nastąpi na ziemi

²¹ Por. J. KRYSZAK: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Bydgoszcz 1985.

raj sprawiedliwości, równości, pokoju, w istocie rzeczy oznaczała podważanie katastrofizmu. Termin „katastrofizm ocalający” był wewnętrznie sprzeczny, oksymoroniczny, bo jak można ocalać coś, co jest katastrofą. Dodatkowo tak określano wspaniałe dzieło rewolucji humanistycznej, która przychodzi, aby zniszczyć. Posługiwano się czysto literackimi fikcjami, mistyfikacjami oraz stylizacjami.

Katastrofiści europejscy starali się pisać prawdę – nawet wtedy, gdy posługiwali się fikcją i wyobraźnią, nie stosowali upiększających środków, nazywając wprost zbrodnie wojny czy rewolucji. Niewielu więc było wśród lewicowych twórców prawdziwych katastroficznych wizjonerów. Dopuszczam tu jednak wyjątki w odniesieniu do niektórych poetów lewicy, takich jak Władysław Broniewski, autor *Krzyku ostatecznego*.

Za najpełniejszą z różnych określeń katastrofizmu uznaje definicję Kazimierza Wyki, zgodnie z którą katastrofizm to „zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia, tzw. literatury międzywojennej [...], które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalotami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu, podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną, zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej”²². Stosunkowo najwięcej kontrowersji budzi słowo *z j a w i s k o*. W innej pracy Wyka określił katastrofizm jako tendencję literacką, nie zdecydował się na użycie terminów: „prąd literacki”, „kierunek”, „nurt”, gdyż uznał te określenia za zbyt szerokie. Sądzę, że po latach badań nad katastrofizmem²³ z powodzeniem można je zastąpić takimi terminami

²² K. WYKA: *Wspomnienie o katastrofizmie*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 313.

²³ Przed wojną i po wojnie o katastrofizmie pisano mało, niewielu badaczy brało też pod uwagę ówczesne kryteria literackie. Katastrofizmem zajęto się w latach sześćdziesiątych i w okresie późniejszym, gdy można już było pisać o twórcach takich jak Miłosz.

literackimi, jak „prąd literacki” czy „nurt literacki”, katastrofizm bowiem spełnia wszystkie podstawowe kryteria, za pomocą których wyodrębnia się prąd.

Do definicji Wyki należy dodać dwa spostrzeżenia:

- katastrofizm był obecny nie tylko w poezji, lecz także w prozie (we wszystkich jej rodzajach),
- pojawił się już na początku XX wieku, wraz z dekadentyzmem (por. *Dies irae* Kasprowicza, prozę Wacława Berenta i Stanisława Przybyszewskiego).

W definicji zwracają również uwagę sformułowania uściślające i wyróżniające definiowane hasło, zgodnie z którymi katastrofizm to zjawisko:

- ideowo-artystyczne,
- symboliczno-klasycystyczne (z elementami nadrealistycznymi i ekspresjonistycznymi),
- pod względem zakresu mające charakter przeważnie filozoficzny oraz społeczno-polityczny.

Szczególnie cenne jest dostrzeżenie związku katastrofizmu z poezją klasycyzującą (a więc nie awangardową, jak chcieli niektórzy krytycy i poeci). Równie wartościowe są określenia wskazujące związek tego zjawiska z symbolizmem, nadrealizmem i z ekspresjonizmem. Wreszcie ważne jest zaakcentowanie przez badacza, że katastrofizm miał charakter „przeważnie” filozoficzny. Był to bowiem ten typ poezji, który miał genezę filozoficzną i historiozoficzną, nie tracąc zarazem niczego ze swego liryzmu czy innych artystycznych właściwości (jak np. malarskość czy muzyczność).

Bardzo trafnie Kazimierz Wyka podkreślił filozoficzne osnowy poezji katastroficznej. Czuł się on członkiem pokolenia 1910, które do pewnego stopnia kreował w latach trzydziestych (przed 1939 rokiem). Do tej formacji należał też Ludwik Fryde. Obaj krytycy i badacze w pewnym sensie się uzupełniali, podejmując takie tematy jak problematyka pokolenia literackiego i umiejscawiając w tej generacji młodych poetów katastroficznych. Warto zaznaczyć, że zwrócili oni uwagę na różne talenty poetów tej generacji i zauważyli

związki niektórych poetów z nurtem klasycyzującym. Należy też podkreślić, że katastrofizm miał swoich autorów i środowisko odbiorców, przede wszystkim studentów oraz licealistów, a także swoich duchowych przewodników, jak Spengler, Zdziechowski, Znaniecki i inni.

Określenie katastrofizmu jako postawy światopoglądowej (Błoński) czy jako zwyczajnego poglądu (Szpakowska) lub jako nawiązania do gatunku apokalipsy (np. Apokalipsy św. Jana), występującego też parokrotnie w księgach Starego Testamentu (np. w prorocztwie Jeremiasza), jest – jak sądzę – za wąskie i niedostosowane do polskiej rzeczywistości literackiej.

Katastrofizm na tle epoki

Poszczególne procesy literackie, zachodzące w określonych okresach historycznoliterackich, mogą wykazywać tendencję:

- uniwersalną, pojawiającą się w kilku okresach, np. w klasycyzmie występuje jako imitacja czy stylizacja na styl jasny, attycki oraz styl ciemny, azjański,
- związaną z określonym okresem, który tworzy,
- tworzącą epokę literacką, jak np. romantyzm, pozytywizm, modernizm,
- wpływu na kierunek (lub prąd) literacki występujący w danej epoce, jak np. ekspresjonizm bądź naturalizm w epoce Młodej Polski (modernizmu),
- oddziałującą na nurt literacki (tendencję literacką)²⁴.

Mimo starej, biblijnej i antycznej proveniencji katastrofiści nie wypracowali stylu uniwersalnego ani stylu „wypełniającego” całą epokę. Przez długi czas funkcjonował on jako temat literacki (religijny i świecki), który odnosił się do autentycznych, groźnych kataklizmów w skali kosmicznej, ziemskiej lub regionalnej.

²⁴ Posługując się metaforą rzeczną, można powiedzieć, że nurt tworzy odnogę prądu, jest więc czymś słabszym, podrzędnym w stosunku do niego.

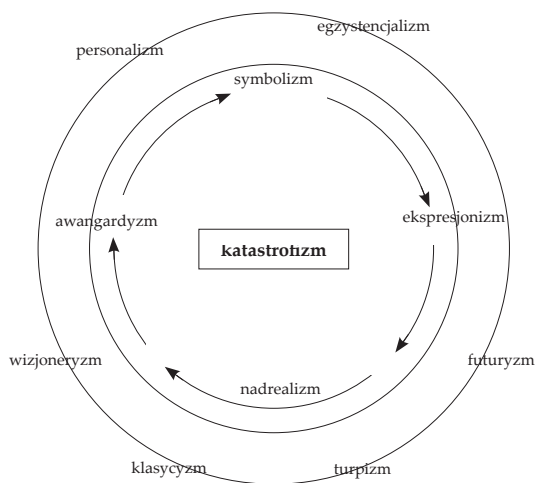
W Polsce losy katastrofizmu kształtowały się odmiennie niż we Francji i w innych krajach europejskich. Można wymienić następujące jego fazy:

- prekursorską: wyraźny nurt katastrofizmu widoczny jest już w *Hymnach (Dies irae)* Kasprowicza (z 1904 roku),
- wstępną: pojawienie się katastrofizmu jako sporadycznego, indywidualnego tematu, np. w prozie Berenta, Jaworskiego (lata 1905–1916),
- trzecią: wystąpienie katastrofizmu jako dość częstego motywu literackiego i filozoficznego, m.in. w poezji Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Kazimierza Wierzyńskiego, w eseistyce i w prozie Witkiewicza (Witkacego), Brunona Jasińskiego (*Palę Paryż*), Aleksandra Wata (lata 1920–1929),
- kulminacyjną: katastrofizm jako prąd, nurt, silna tendencja literacka, filozoficzna i kulturowa, wyodrębnienie się licznej grupy katastrofistów z pokolenia 1910 (lata 1930–1939),
- końcową: stopniowe wygaszanie katastrofizmu na rzecz literatury w stylu *Bagnet na broń* Broniewskiego czy *Alarm* Słonimskiego (lata 1938–1939),
- Apokalipsę spełnioną (lata 1939–1945).

Nas interesował będzie katastrofizm w fazie dynamicznego rozwoju (lata 1930–1939), wyodrębniający się jako prąd literacki, filozoficzny i kulturowy, skutkujący ważnymi zmianami w literaturze polskiej oraz kształtujący nowy typ poezji i prozy.

Katastrofizm stał się wówczas silnym prądem, obejmującym poezję, prozę i eseistykę, a także publicystykę znacznej części twórców pokolenia 1910. Z jednej strony otwierał, a z drugiej zamykał pewien okres rozwoju jako zjawiska ponadjednostkowego i pokoleniowego, wywierał wpływ na kierunki obecne w tym okresie, jak nadrealizm, awangarda i futurizm, a także na kierunki żywe w Polsce jeszcze po roku 1918, jak: symbolizm, ekspresjonizm i klasycyzm. Wykazywał on również pewne pokrewieństwa z awangardą, szczególnie z awangardą poetów lubelskich.

Katastrofizm ulegał też wpływom wymienionych nurtów i prądów w zakresie: dramatyzmu losów kultury, tragizmu sytuacji duchowej i społecznej jednostek wybitnych, wątków i motywów apokaliptycznych. Był otwarty na wszystkie te nurty i prądy literackie, które podejmowały problematykę historyczną, na koncepcję filozofii pesymistycznej i egzystencjalistycznej. Można tu mówić o wzajemnej inspiracji filozofii i literatury, o silnej symbiozie ideałów oraz wartości kulturowych. Poeci szybciej reagowali na nowości płynące głównie z Zachodu, w poezji katastroficznej przy tym w większym stopniu niż w prozie czerpano z tradycji (por. styl neoromantyczny) oraz z niektórych prądów współczesnych, jak symbolizm, ekspresjonizm i klasycyzm²⁵. Katastrofizm chętnie korzystał z różnych konwencji literackich, dostosowując je do semantyki i artyzmu utworu (zob. wykres 2).



Wykres 2. Katastrofizm i jego odniesienia do prądów, tendencji artystycznych i filozoficznych

²⁵ Podana kolejność tych prądów odzwierciedla ich znaczenie.

Równie ważną, jeśli nie ważniejszą, rolę w kształtowaniu się katastrofizmu odegrały nowe tendencje filozoficzne, które zmieniły filozofię drugiej połowy XIX wieku: egzystencjalizm i personalizm. Zwykle znaczenie danego kierunku literackiego unaoczniały tendencje filozoficzne epoki, odgrywające w każdej z nich ważną rolę literacko-artystyczną. Katastrofizm „wchłaniał” problematykę filozoficzną, przede wszystkim – historiozoficzną i egzystencjalistyczną oraz metafizyczną i etyczną. Filozofia drugiej połowy XIX wieku zbyt daleko odeszła od filozofii personalnej w stronę filozofii społecznej. Literaturę pokolenia 1910 z filozofią tych czasów łączy wspólnota pokoleniowa oraz indywidualna, akceptująca – na różne sposoby – relację człowiek jako jednostka oraz jego udział w kształtowaniu kultury i jej wartości. Wobec faktu, że filozofia społeczna stała się nadmiernie deterministyczna, socjalno-biologiczna lub ekonomiczna, antyreligijna i odrzucająca idealistyczne nurty, zbyt historyczna i laicka – katastrofizm w filozofii i literaturze XX wieku stał się sposobem myślenia odrzucającego uproszczone poglądy i aksjomaty filozofii społecznej XIX wieku.

Nieprzypadkowo katastrofizm w Polsce odegrał dużą rolę jako szkoła myślenia łącząca: literaturę ze sztuką (poetę z artystą), literaturę z filozofią (poetę z filozofem), literaturę z psychologią (poetę z psychologiem i psychiatrą), poezję z teologią (poetę z kapłanem). W efekcie ich wzajemnych relacji powstały różne odmiany katastrofizmu, których po pierwszej wojnie światowej jeszcze sobie nie uświadamiano bądź traktowano je jako zjawiska marginalne.

Katastrofizm natury

W tym przypadku chodzi przede wszystkim o kataklizmy wywołane przez żywioły, jak wybuch Wezuwiusza w 79 roku n.e., który zniszczył Pompeje, trzęsienia ziemi, okresy wielkich powodzi, suszy i pożarów itp. Są to siły natury niezależne od człowieka. Poświadczają je różne świadectwa historyczne,

przewijały się w mitach i legendach ludowych. W religiach świata stanowiły narzędzia kary groźnych bogów i bóstw. Poświęcono im wiele miejsca w geologii, geografii, klimatologii, historii. Znajdowały odzwierciedlenie także w literaturze i sztuce, a swoje literackie początki miały w Biblii, szczególnie zaś w Apokalipsie św. Jana oraz w poezji antycznej.

Literatura lat trzydziestych w celu odmalowania grozy końca świata, równie często jak po motywy wojny światowej i rewolucji, sięgała po opis żywiołów, zwłaszcza powodzi czy huraganu. Niektórzy pisarze, jak Jerzy Zagórski (który wykazywał pewne zainteresowania nauką), budowali swoje obrazy i wizje, posługując się różnymi źródłami dotyczącymi meteorów, steroid i komet, które spadały na ziemię. A oto fragment jego wiersza z tomu *Ostrze mostu*:

[...]

Łuny nad Azją, dymy nad Europą,

Pni

Lasów powalonych przez groźne orkany

Nie przeliczyć na rzekach pełnych.

[...]

To lądy powstają nowe.

To Atlantyk się żagwi.

Ameryka pęka na równe dwie połowy.

[...]

*Jak?*²⁶, s. 23

Zagórski zastosował tu chwyt polegający na uwspółcześnieniu dawnych kataklizmów, jakie dotykały kulę ziemską, wymieniając je w zdaniach z orzeczeniami w czasie teraźniejszym, tak jakby kataklizmy te występowały – i to zmasowane – współcześnie, a ich działania trwały nadal, łącząc się z innymi pomniejszych katastrofami (jak m.in. powódź w Nikaragui). Poeta sięgał do motywów archetypicznych wody, ognia, po-

²⁶ J. ZAGÓRSKI: *Poezje wybrane*. Wybór wierszy i słowo wstępne autora. Warszawa 1972.

wietrza i ziemi, a następnie werbalizował je w postaci krótkich, faktograficznych zasad, dystansując się w ten sposób od ujęć odwołujących się do toposów religijnych, jak w wierszu Broniewskiego *Krzyk ostateczny*, napisanym w roku 1936.

Katastrofizm eschatologiczny

„Eschatologia” (z greckiego *ἔσχατος* – „ostateczny” oraz *λόγος* – „słowo”) oznacza doktrynę filozoficzną, religijną, literacką i artystyczną dotyczącą spraw ostatecznych, tzn. wszystkiego, co wiąże się z kresem istnienia świata i człowieka jako jednostki oraz jako zbiorowości: śmierci, pośmiertnych losów oraz przeznaczenia, celu i końca świata²⁷. Wątki i problemy eschatologiczne występowały przede wszystkim w wierzeniach religijnych, zwłaszcza w trzech religiach monoteistycznych: judaizmie, chrześcijaństwie i islamie, a także w mitologii greckiej, rzymskiej, germańskiej, w zoroastryzmie. Zgodnie z nimi ziemska egzystencja człowieka nieuchronnie kończy się śmiercią, ale zakłada się istnienie życia po śmierci (w mitach greckich zmarli przebywają w Hadesie, egzystując jako cienie, które nie odczuwają ani cierpienia, ani szczęścia). W zależności od występków i zasług w życiu doczesnym kres człowieka stanowić będzie czas kary lub nagrody, cierpienia w piekle bądź wiecznego szczęścia w niebie (w raju; katolicyzm wprowadził jeszcze etap czyśćca). W tradycji judeo-chrześcijańskiej eschatologia wyraża wiarę w sąd ostateczny, który nastąpi u kresu (w eschatologii żydowskiej odbędzie się w Dolinie Jozafata, pod murami Jerozolimy).

Za twórcę „katastrofizmu eschatologicznego” (termin stosowany przez Andrzeja Kołakowskiego, Leszka Gawora i Andrzeja Kasię) uważa się św. Augustyna (354–430). W dziele *De civitate Dei* przedstawił on wizję dziejów jako ciągu zmagania „państwa społeczeństwa ziemskiego” z „państwem Bożym”, symbolizującym poddanie się człowieka Bogu, ucieleśnio-

²⁷ Por. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. T. 11. Red. H. ZGÓŁKOWA. Poznań 1997, s. 51.

nego w chrześcijańskim Kościele²⁸. Eschatologii nadał on charakter chrystologiczny. „Chrystus łączył bowiem w sobie nieśmiertelność właściwą Bogu ze śmiertelnością człowieka. [...] Jedną ze spornych spraw było to, czy Chrystus ma jedną naturę i jedną wolę, czy też dwie: boską i ludzką. Koncepcja św. Augustyna jest teorią homocentryczną, człowiek bowiem jest jedną z zasadniczych kategorii filozofii chrześcijańskiej, której zasady stworzyć miał Augustyn”²⁹.

Historia w ujęciu św. Augustyna miała dwie sfery rzeczywistości, które wyznaczają obszary realizacji dwóch historii: świeckiej oraz świętej³⁰. Na historię świata składało się siedem tysiącletnich epok. Pierwszych pięć obejmowało okres od Noego do narodzin Chrystusa, gdy ludzkość dojrzewała do prawdziwej wiary. Epoka szósta to szeroko rozumiana teraźniejszość, zawierająca się między wcieleniem Chrystusa, którego nadejście przypadło w chwili najgłębszego upadku ludzkości, a paruzją. Wreszcie okres siódmy to ziszczenie się Królestwa Niebieskiego, w którym historia dobiegnie swego kresu, przekształcając się w wieczność. Celem linearnej toczącej się historii (której początkiem była Boża kreacja świata) jest osiągnięcie siódmej epoki, oznaczającej nastanie wiecznego Królestwa Niebieskiego, które poprzedzić muszą zagłada świata dotychczasowego, ludzkiego i sąd ostateczny. Dla św. Augustyna wydarzenia się nie powtarzają, nie mają charakteru cyklicznego, lecz jednorazowy. Człowiek przy tym nie ma wpływu na procesy dziejowe, toczące się wedle woli Boga, który jest faktycznym kreatorem świata i człowieka, a następnie „państwa świeckiego” i „państwa Bożego”. W takim ujęciu katastrofizm „nie ma tragicznego wydzźwięku, nie towarzyszy mu rozpacz, ale raczej niecierpliwe oczekiwanie na koniec świata”³¹. Katolicki filozof Emmanuel Mounier pisze

²⁸ Zob. L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 30.

²⁹ *Historia filozofii średniowiecznej*. Red. J. LEGOWICZ. Warszawa 1979, s. 351.

³⁰ Zob. L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 30.

³¹ *Ibidem*, s. 32.

z optymizmem, że „Koniec świata jest końcem tego świata, to znaczy w ostatecznym wyniku – końcem naszej niedoli”³².

Nieuchronna zagłada świata, opisana m.in. w Apokalipsie św. Jana, występuje też w judaizmie, w księgach Starego Testamentu (u Izajasza, Ezechiela, Daniela, zapowiadających przyjście Mesjasza przed ostatecznym końcem). Mesjasz ma wskrzesić zmarłych i ustanowić na ziemi Królestwo Boże powszechnej szczęśliwości. Wątki mesjańskie i eschatologiczne podejmowano także w filozofii (ze względu na problematykę antropologiczną) oraz w literaturze i sztuce, wedle których losy świata toczyły się jako zmagania Boga z Szatanem, dobra ze złem, życia ze śmiercią. Ta problematyka znacząco rozszerzała tematykę ambiwalencji w świecie skazanym na nieuchronną zagładę.

Na przełomie XIX i XX wieku żywo zajmowano się problematyką nicości, na którą z góry skazany jest świat. Podjęto różne koncepcje pesymizmu, będącego reakcją na optymizm filozofii drugiej połowy XIX wieku. Wszystkie te kwestie i tematy odżywają w latach trzydziestych ze szczególną siłą, tak jakby miały się wkrótce spełnić katastroficzne proroctwa.

Katastrofizm kulturowy, historyczny i historiozoficzny

Czym się różni historia jako nauka, np. historia literatury, historia kultury, historia starożytna, od historiozofii? Historiozofia to dziedzina filozofii zajmująca się ogólnymi rozważaniami nad istotą, celowością, prawidłowościami wewnętrznymi i przebiegiem procesu dziejowego³³. Historia to dzieje, proces rozwoju i życia społecznego, i jego dziedziny, a także nauka o dziejach zajmująca się badaniem tego procesu³⁴. Jest wiele rodzajów historii odnoszących się do dziejów narodu,

³² E. MOUNIER: *Chrześcijaństwo i pojęcie postępu*. Przeł. E. KRASNO-
WOLSKA. Warszawa 1968, s. 21–22.

³³ Zob. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. T. 13. Red. H. ZGÓŁ-
KOWA. Poznań 1997, s. 424.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 421.

instytucji, dziedzin, rzeczy, okresów. Historiozof – w przeciwieństwie do historyka – zajmuje się problemami ogólnymi, teoretycznymi, rozważaniami nad ważnymi sprawami dziejów, koncepcjami o charakterze metafizycznym, refleksjami mającymi charakter etyczny itp. Problematyka katastroficzna znalazła swoje miejsce w filozofii, dzięki czemu nastąpiło pogłębienie rozważań i badań literackich obrazów katastrof. Stały się też one motywami malarskimi, a od XX wieku – filmowymi.

Katastrofizm historiozoficzny i historyczny był związany z koncepcją katastrofizmu kulturowego. Jak już wspomniałam, podobnie jak kultura, „historia jest wytworem samych ludzi, polem zaś jej realizacji jest przeciwny naturze porządek kultury”³⁵, który przenikają motywy i tematy katastroficzno-religijne. Nierzadko bowiem duży wpływ na historię i kulturę miały niezależne od człowieka kataklizmy (zob. katastrofizm natury), a tragiczne skutki żywiołów często odczytywano i traktowano jako oznaki gniewu oraz ingerencji świata nadprzyrodzonego. Wielokrotnie w historii ludzkości „koniec świata” przychodził wraz z klęską żywiołową, która choć zwykle dotykała określony obszar, miała charakter klęski globalnej (szczególnie tak traktowanej, gdy dochodziło do niej w Europie!). Warto dodać, że katastrofa nie musi obejmować całego świata: wystarczy, że zagładzie ulegnie albo cała kultura ludzka, albo jej wyodrębnione odłamy, a nawet poszczególne wartości³⁶. Jednocześnie w historii, szczególnie w XIX wieku, istniały przeciwstawne „naukowe” okresy, przedstawiające wizję szczęśliwej epoki, w jaką wkrótce i nieuchronnie miała wkroczyć ludzkość (była to koncepcja oparta na fantazji w stopniu nie mniejszym niż mit).

W historii często mamy do czynienia z mityzacją. Relacje między historią a kulturą wynikają z faktu, że historia jest częścią kultury, a kultura – podobnie jak historia – rozwija się wedle określonych okresów, układających się w ciąg

³⁵ L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 35.

³⁶ Zob. *ibidem*.

historyczny. W dziejach kultury szczególne znaczenie miały epoki dawne. Działał tu mit przeszłości jako mit „złotego wieku”³⁷. Jest to, jak zauważa Jerzy Szacki, mit historyczny dla kultury europejskiej, oparty na przeświadczeniu o doskonałości odległych epok. Zgodnie z nim im dalej w przeszłość, tym lepsze dla ludzkości były czasy i wyższa kultura. Hezjod (VII wiek p.n.e.) wyodrębnił następujące po sobie epoki: złotą (dla Platona to okres przed katastrofą Atlantydy³⁸), srebrną, spiżową i żelazną (najgorszą, która ma przynieść ludzkości kres).

Zakładano również, że historia rozwija się wedle praw postępu, od etapu gorszego do lepszego, a im bliżej teraźniejszości, tym większy postęp w wielu dziedzinach kultury i cywilizacji. Ten pozytywistyczny i marksistowski (czy w genezie Hegłowski) pogląd opierał się na założeniu o wzajemnych oddziaływaniach i zależnościach między historią a kulturą. Przypomnę, Spengler odrzucał tę koncepcję, przyjmując, że Europa i świat cały zmierzają – w tempie przyspieszonym – do zagłady. Był to pogląd bliski wielu katastrofistom lat trzydziestych XX wieku.

Zarówno regresywny, jak i progresywny model relacji: historia – kultura, podważono w XX wieku, tym samym stawiając dramatyczne pytanie o sens i charakter zmian historycznych oraz o rolę kultury – zwłaszcza duchowej – w tym procesie. Jeśli pod pojęciem „kultura” rozumie się (jak to ujmował Vico³⁹) m.in. religię, politykę, moralność, prawo, poezję, filozofię czy język, to tak szerokie ujęcie pozwala mówić o znaczącym oddziaływaniu kultury na historię, co z kolei sugeruje, że u źródeł wielu dziejowych kataklizmów tkwiły procesy i zjawiska kultury. Kultura może również służyć postępowi, hamując lub eliminując negatywne procesy i zdarzenia, ograniczając panujące w świecie chaos i przypadkowość. Gawor uznaje, że „teorie degeneracji dziejowej nie

³⁷ J. SZACKI: *Wielej i mniej niż trzy wieki*. „Znak” 1996, nr 488, s. 54.

³⁸ Zob. PLATON: *Państwo*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1958.

³⁹ G. VICO: *Nauka nowa...*

rozstrzygają ostatecznie o losach ludzkiego świata”⁴⁰, ale też nie rozstrzygają o nich teorie progresywne.

Poetów XX wieku nie interesowały katastrofy globalne, powodujące wielkie zniszczenia i śmierć wielu ludzi. W poezji tego stulecia dominują liryka, intelektualna dywagacja i medytacja, a nie epika z jej rozwiniętymi opisami, narracją i dialogami. Twórców zajmują różnorodne kataklizmy, poczynając od wojny i rewolucji po upadek kultury i cywilizacji, kryzysy w sferze etyki, idei, poglądów filozoficznych i pragmatycznych wartości, takich jak prawda, dobro, miłość, piękno, mądrość, tolerancja, wolność, pokój społeczny i międzynarodowy. Wszystko to składa się na centrum humanistycznej kultury i podstawę duchowych właściwości religii. Kolejnym przejawem upadku jest oderwanie się kultury europejskiej od tradycji i jej ciągłości, ksenofobia i nacjonalizm, szerzenie się prymitywnego ateizmu, kryzys w dziedzinie metafizyki, brak prawdziwego postępu w sztuce i literaturze oraz ich dewaluacja. Wiek XX stał się czasem wielkiego kryzysu, zbliżającej się zagłady. Dla poetów największą klęską współczesnego świata był upadek kultury i jej duchowych wartości. Chodzi tu o kulturę wysoką, elitarną, niepodlegającą władzy pieniądza i konsumpcji.

Poezja XX wieku zdołała wykształcić kilka ważnych dla niej koncepcji katastrofizmu, przekształcając go w nurt literacki, mający swe odrębne i oryginalne cechy artystyczno-poznawcze. W moim przekonaniu należy przyjąć następujący podział: po doświadczeniach lat 1930–1939 można mówić o wykrystalizowaniu się katastrofizmu: poetyckiego, prozatorsko-fikcyjnego i faktograficznego, artystycznego, filozoficzno-naukowego oraz religijnego. Ten ostatni typ katastrofizmu wynika z faktu, że w poezji, eseistyce i niektórych powieściach XX wieku ważną rolę zaczynała odgrywać filozofia Oswalda Spenglera, José Ortegi y Gasset, Floriana Znanieckiego, Mariana Zdziechowskiego oraz innych filozofów, historyków kultury i socjologów.

⁴⁰ L. GAWOR: *Katastrofizm w polskiej myśli...*, s. 37.

Katastrofizm rozumiany jako upadek kultury powstał w Europie i był traktowany jako największe brzemię zagłady współczesnego człowieka. Jak już wspomniałam, pojęcie kultury na początku XX wieku miało bardzo szeroki zakres. Obejmowało m.in. religię (wraz z teologią, teleologią, homiletyką, biblistyką itp.), filologię, nauki przyrodnicze i humanistyczne (w tym historię), a ponadto około dwudziestu innych dziedzin, takich jak sztuka, literatura, etyka, obyczaje.

Charakter czasu oraz ontyczne podstawy podmiotów procesu historycznego pozwalają na wyróżnienie katastrofizmu naturalistycznego, eschatologicznego, historiozoficznego i kulturowego⁴¹ (podział Gawora), mieszczących się w obrębie filozofii. Niektóre katastrofy miały charakter złożony, mieszany i synkretyczny, zwłaszcza te opisane w literaturze, fikcyjne czy oparte na historycznych źródłach. Wymienione odmiany katastrofizmu stanowiły i stanowią nadal część kultury, która jest pojęciem bardzo pojemnym. Zarówno eschatologia, jak i historiozofia czy dyskursy naturalistyczne albo historiozoficzne należą do sfery kultury, podobnie jak sam katastrofizm jako prąd czy tendencja. Niektórzy badacze twierdzą, że katastrofizm to pojęcie szerokie i niejasne. Janusz Bobrek w artykule o prozie katastroficznej w dwudziestoleciu międzywojennym wyraża sąd, że „ilu filozofów, literatów czy uczonych – tyle samo różnych katastrofistów”⁴².

Wielość przydawek przymiotnych i dopełniaczowych, które dookreślają rzeczownik „katastrofizm”, służy ograniczeniu wieloznaczności i niejasności tego terminu i zarazem ułatwia podjęcie próby typologii – dość ogólnej – odmian katastrofizmu. Istotne zatem staje się pewne uporządkowanie najważniejszych odmian katastrofizmu:

⁴¹ Zob. ibidem, s. 35. Poza sferą moich zainteresowań będzie katastrofizm zajmujący się niektórymi naukowymi odmianami katastrofizmu naturalistycznego i katastrofizm pierwszych dziesięcioleci XX wieku.

⁴² J. BOBREK: *Echa Spenglera w teorii upadku cywilizacji zachodnioeuropejskiej w prozie katastroficznej polskiego Dwudziestolecia – na przykładzie „Kiedy książę umiera” Jerzego Brauna i „Miasta światłości” Mieczysława Smolarskiego*. W: „Prace Literackie”. T. 46. Red. M. URSEL. Wrocław 2006, s. 101.

- katastrofizm naukowy (katastrofizm geologiczny, katastrofizm klimatologiczny, katastrofizm astronomiczny),
- katastrofizm literacki (katastrofizm poetycki, katastrofizm prozatorski),
- katastrofizm filozoficzny (katastrofizm historiozoficzny, naturalistyczny, katastrofizm kulturowy),
- katastrofizm religijny (katastrofizm eschatologiczny, katastrofizm metafizyczny, katastrofizm mitologiczny),
- katastrofizm artystyczny (katastrofizm malarski, katastrofizm graficzny, katastrofizm filmowy),
- katastrofizm aksjologiczny (katastrofizm religijny, katastrofizm liryczny).

Nietrudno zauważyć, że wymienione rodzaje katastrofizmu wzajemnie się krzyżują i jakby się dopełniają, rzadko występują samodzielnie. Dotyczy to przede wszystkim problematyki aksjologicznej, dominującej nad innymi zagadnieniami i motywami. Złożyło się na to kilka ważnych powodów:

- wysunięcie się na plan pierwszy w latach trzydziestych XX wieku tematu personalistycznego i egzystencjalistycznego,
- kryzys filozofii marksistowskiej i pozytywistycznej XIX wieku,
- wielki kryzys ekonomiczny i finansowy w roku 1929,
- wzmożona ofensywa różnych odmian kultury masowej, totalitarnej.

Katastrofizm aksjologiczny może znaleźć odzwierciedlenie zarówno w tekście historiozoficznym, jak i religijnym. W katastrofizmie z pierwszej połowy XX wieku miał on pozycję kluczową: sfera idei była najbardziej narażona na różne dewiacje i – przynajmniej od czasu rewolucji francuskiej 1789 roku – zagrożenia. Zwłaszcza niestabilność wartości religijnych budziła wielki niepokój, widoczny m.in. we wspomnianej już filozofii Spenglera, Ortega y Gasseta, Zdziechowskiego, Znanieckiego. Jednocześnie wartości duchowe, w tym religijne, w poezji lirycznej zajmowały najważniejsze miejsce, tworzyły arcytemat poezji lat trzydziestych od Jastruna po Miłosza czy Sebyłę.

Pokolenie 1910

Grupy literackie w latach 1930–1935

Henryk Markiewicz problematykę pokolenia łączy z kwestią periodyzacji literatury: „Podział pokoleniowy jest tylko namiastką periodyzacji – wskazuje w gruncie rzeczy tylko na wspólne startowe sytuacje historyczne o większej wyrazistości, nie mówi nic o różnokierunkowości odpowiedzi, które padają na to wyzwanie historii”¹. Niektórzy badacze współcześni, odrzucając koncepcję i teorię pokolenia literackiego, dokonują pewnej rewizji, którą można określić wyrażeniem „teoria wykluczenia” tego, co jest bytem realnym i ciągle żywym w historii literatury (czy sztuki). Uważam, że pokolenie to taka grupa realna, którą można opisywać, stosując koncepcje oparte na empirycznych faktach i utworach². Pokolenie jest wspólnotą ludzi: połączonych socjologicznie i czasowo, istniejącą w okresie indywidualnych i zbiorowych debiutów członków grupy, poddanych doświadczeniom współczesności. Wspólnotą stającą się już historią, skupia ona bowiem ludzi odrzucających krytycznie twórczość i poglądy pokolenia poprzedniego, orientujących się na przyszłość literatury, mających zbliżone lub podobne idee, poglądy, wartości; usiłujących zmienić rzeczywistość lub przynajmniej wpłynąć na jej losy.

¹ H. MARKIEWICZ: *Problemy periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*. W: IDEM: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1976, s. 19.

² Z ostatnich publikacji na ten temat zob. *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011. Por. H. MARKIEWICZ: *Przedmowa*. W: K. WYKA: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977, s. 79.

Historycy literatury i krytycy, którzy zajmują się problematyką pokolenia literackiego, wyodrębniają następujące wyróżniki pokoleniowe:

- Zbliżone daty urodzenia poszczególnych pisarzy. Kazimierz Wyka pokoleniu, do którego sam należał, przypisuje datę: 1910 rok, i ustala nazwę tej formacji: pokolenie 1910.
- Zbliżone daty debiutu, które dla tego pokolenia przypadają w większości na lata 1930–1932 (ogólnie mówi się o „początku lat trzydziestych”).
- Uczestnictwo w ważnych wydarzeniach historycznych i społeczno-politycznych członków pokolenia; dla omawianej generacji takim wydarzeniem był rok 1929 – początek wielkiego kryzysu finansowo-gospodarczego, mającego zasięg światowy.
- Kształtowanie się duchowej i artystycznej wspólnoty członków pokolenia jako skutek doświadczeń i przeżyć wyniesionych z dzieciństwa i młodości. Niemal wszyscy twórcy pokolenia 1910 wymieniają wpływ pierwszej wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej. Mimo że wielu spośród nich było dziećmi, pamięć o tych wojennych czasach była bardzo żywa. W wojnie 1920 roku brał udział 17-letni Józef Czechowicz, a w pierwszym powstaniu śląskim – równie młody Władysław Sebyła. Pewien wpływ na dziecięcą psychikę wywarła też w zaborze rosyjskim rewolucja październikowa 1917 roku.
- Istnienie wspólnych pism, wydawnictw, środowiska kulturowego, uniwersytetów, teatru, radia, prasy itp. Dla twórców pokolenia 1910 ośrodkami były Warszawa, Wilno i Lublin oraz Kraków (ośrodek regionalny, tradycyjnie niekonkurujący ze stolicą).

W skład pokolenia 1910 weszli poeci debiutujący w latach 1930–1935 (zob. tabelę 1)³. Do katastrofistów trzeba zaliczyć

³ Dla rozwoju katastrofizmu za ważne uznaje lata 1890–1914, tj. okres Młodej Polski, gdy motyw *dies irae* zawiera się nie tylko w twórczości Jana Kasprówicza (*Hymny*), lecz także Lucjana Rydla czy Jerzego Żuławskiego.

także poetów, którzy należeli do innych grup poetyckich, lecz uprawiali poezję katastroficzną, np. Stefana Flukowskiego, który uważał siebie za awangardystę, Stanisława Piętaka, który był katastrofistą, czy Józefa Łobodowskiego i Mariana Czuchnowskiego, na początku blisko związanych z Awan-gardą. Istniała też możliwość drukowania wierszy w różnych pismach poszczególnych grup, co działało na rzecz wspólno-ty – tak ważnego czynnika pokoleniowego.

TABELA 1. Katastroficzni poeci polscy lat trzydziestych XX wieku

Imię i nazwisko	Data urodzenia	Data debiutu	Data śmierci
Władysław Sebyła	1902	1930	1940
Stefan Flukowski	1902	1929	1972
Józef Czechowicz	1903	1930	1939
Mieczysław Jastrun	1903	1929	1983
Marian Piechal	1905	1929	1989
Konstanty Ildefons Gałczyński	1905	1929	1953
Jerzy Zagórski	1907	1932	1984
Teodor Bujnicki	1907	1929	1944
Jan Śpiewak	1908	1935	1967
Józef Łobodowski	1909	1930	1988
Marian Czuchnowski	1909	1930	1991
Stanisław Pięta	1909	1935	1964
Jerzy Putrament	1910	1935	1986
Czesław Miłosz	1911	1932	2004
Aleksander Rymkiewicz	1913	1935	1983
Wacław Iwaniuk	1915	1935	2001
Zygmunt Rumel	1915	1934	1943
Zuzanna Ginczanka	1917	1936	1944

W datach urodzenia twórców pokolenia 1910 zauważa się dość duży rozrzut: lata 1902–1915, co przypomina bardzo niejednorodną pod tym względem formację romantyków (Adam Mickiewicz urodził się w 1798 roku, Juliusz Słowacki –

w 1809 roku, a Zygmunt Krasiński – w roku 1812). Aż sześciu poetów (w tym czterech wybitnych) pokolenia 1910 urodziło się w latach 1902–1905, właściwie mogli oni stanowić pokolenie pograniczne między pokoleniem poetów urodzonych w latach 1900–1905 (daty urodzenia poetów Skamandra i Awanardy Krakowskiej), a pokoleniem 1910, które wyodrębnił Kazimierz Wyka dla formacji Czesława Miłosza⁴. Znaczny przedział dat urodzenia twórców pokolenia 1910 wynikał przede wszystkim z dynamiki wydarzeń, jakie rozgrywały się w Polsce między pokoleniami, które z jednej strony miały za sobą pierwszą wojnę światową i rewolucję bolszewicką, a z drugiej – czekała je jeszcze większa druga wojna światowa oraz zmiany ustrojowe. Sytuację dodatkowo komplikował kryzys gospodarczo-finansowy w Europie i na świecie, a także poważne przemiany społeczne oraz – nade wszystko – kulturowe w obrębie poszczególnych generacji.

Między 1919 a 1939 rokiem doszło na świecie przynajmniej do kilku kryzysów. Pierwszy i najważniejszy to kryzys ekonomiczny, który zaczął się w Stanach Zjednoczonych. Zaostrzył on różnice społeczne, pogarszając znacznie sytuację wielu krajów i niższych warstw społecznych, co prowadziło do spotęgowania się różnych konfliktów w Europie i na świecie. Pierwszym efektem tego kryzysu była „polityczna radykalizacja (komunizm, faszyzm)”⁵. Z obu tych ustrojowych formacji bardziej niebezpieczny stał się faszyzm ze względu na radykalne tendencje nacjonalistyczne i antysemitkie w Niemczech oraz zjawisko powszechnej militaryzacji społeczeństwa, stanowiące zapowiedź wojny. „Drugim kryzysem był kryzys zaufania do instytucji demokratycznych i państw w ogóle”⁶. Kraje demokratyczne wydawały się słabe i nieprzygotowane

⁴ Zob. K. WYKA: *Pokolenia literackie...* Por. J. GAREWICZ: *Pokolenie jako kategoria socjofilozoficzna*. „*Studia Socjologiczne*” 1983, nr 1, s. 75–87; T. WALAS: *Czy istniało pokolenie literackie 1910?*. W: *Formacja 1910...*, s. 35–62.

⁵ D. TUBIELEWICZ-MATTSSON: *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*. Uppsala 1997, s. 15.

⁶ Ibidem.

do skutecznego przeciwstawienia się państwom totalitarnym, zwłaszcza Niemcom hitlerowskim. Trzeci rodzaj kryzysu to kryzys światopoglądowy (religijny, moralny i poznawczy), który na długo wydawał się zjawiskiem przypisanym Europie i światu XX wieku. Dotknął on przede wszystkim warstwę twórczej inteligencji, a skutkowałam załamaniem się różnych odmian filozofii postępu i progresji w historii świata. Świat XX wieku stawał się światem niestabilnym, niepełnym i dalekim od działania sił, które w XIX stuleciu nadawały sens i ład współczesnej cywilizacji. Był to zatem kryzys odczuwany jako kryzys kultury. Nałożenie się wielu kryzysów nastąpiło w latach 1929–1932. Dominował wówczas katastrofizm metafizyczny i historiozoficzny.

W drugiej połowie lat trzydziestych realna stała się nie tylko nowa wielka wojna i nowe rewolucje w świecie, lecz także katastrofy, dotyczące takich dziedzin, jak astronomia, geologia, botanika i biologia, socjologia, klimatologia, fizyka jądrowa, psychologia społeczna. Od roku 1935 nasiliły się tendencje katastroficzne jako reakcje wielu ludzi zaniepokojonych polityką militarną i imperialną Niemiec oraz Włoch. Zagrożenie wojną stało się rzeczywiste, a jej wybuch uznawano za bliski, przy czym obawy dotyczyły nie tylko Zachodu, ale także Wschodu.

Dla „rozrzuconego” w czasie i przestrzeni pokolenia 1910 istotna stała się data debiutu: dla większości poetów był to czas względnie dobry, spokojny, jeszcze nie tak groźny, między przełomem 1929–1930 a rokiem 1936. To sprawiło, że częściowo niwelowały się różnice między datami urodzin poszczególnych poetów, nastąpiło jakby zbliżenie wiekowe członków pokolenia 1910⁷. Część katastrofistów pochodzących z tej generacji „nadrabiała opóźnienia”, część poetów młodszych, jak Aleksander Rymkiewicz, przyspieszyło swój

⁷ Oddalenie od tej daty kilku poetów, tych urodzonych w latach 1902–1907, było duże. Można by się pokusić o stwierdzenie, że pisarze tacy, jak Władysław Sebyła, Józef Czechowicz, Mieczysław Jastrun, Konstanty Ildefons Gałczyński, należeli do innej, starszej generacji.

debiut (zob. tabelę 2). Przed 1 września 1939 roku pokolenie 1910 stało się w pełni dorosłe, dojrzałe i dynamiczne w swoich poszukiwaniach artystycznych.

Większość spośród poetów przybyła do Warszawy (np. Miłosz, Awangarda Lubelska na czele z Czechowiczem, Mieczysław Jastrun, Konstanty Ildefons Gałczyński). W roku 1934 Żagary przestały istnieć, kończyła się też działalność Kwadrygi, Wołynianie zaczęli przenosić się do Lublina lub do Warszawy (jak Jan Śpiewak). Wzrastał prawdziwy niepokój o losy kraju, a dawne, senne groźby przybierały charakter konkretny. Wojna była bliska. Wyciszały się dawne lęki i niespokojne wizje. Nadchodził gniew.

W latach 1932–1936/1937 (czas był taki, że każdy rok liczył się jakby z osobna!) katastrofizm pokolenia 1910 pod wieloma względami stawał się wyrazisty i pogłębiony. Jego oddziaływanie rozszerzało się na starsze generacje. Chodzi mi tu szczególnie o Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego i Kazimierza Wierzyńskiego. Władysław Broniewski napisał *Krzyk ostateczny*.

TABELA 2. Debiuty pokolenia 1910
z punktu widzenia stosunku do najbliższej tradycji

Debiuty klasycyzujące	Debiuty „awangardyzujące”	Debiuty mieszane	Wpływy nadrealizmu francuskiego
Konstanty Ildefons Gałczyński Mieczysław Jastrun Władysław Sebyła Teodor Bujnicki Jerzy Putrament	Józef Czechowicz Józef Łobodowski Marian Czuchnowski Stefan Flukowski	Czesław Miłosz Jerzy Zagórski Zuzanna Ginczanka	Czesław Miłosz Konstanty Ildefons Gałczyński Aleksander Rymkiewicz

W latach 1933–1936, gdy poeci publikowali drugie lub trzecie tomiki wierszy, ustalały się ich relacje do tradycji – stosunek do Skamandra i do Awangardy Krakowskiej (zob. tabelę 3). Dominowały tendencje klasycyzujące, wzrósł wpływ nadrealizmu: trendy rozwojowe poezji polskiej wyznaczałi poeci tacy, jak Czechowicz, Miłosz, Gałczyński, Sebyła.

W okresie tym twórcy pokolenia 1910 mieli pełne poczucie swej odrębności, kształtowali swoją poetykę i własny styl, podejmowali problematykę katastrofizmu. Poeci klasycyzujący swoją nowoczesność wyrażali w poezji nadrealistycznej. Ogólnie rzecz biorąc – nadrealizm zdecydowanie zaczynał wypierać koncepcje awangardowe. Zmniejszał się autorytet Tadeusza Peipera i innych poetów Awangardy Krakowskiej.

Tabela 3. Twórczość pokolenia 1910 w latach 1933–1939

Poezja wyraźnie klasycyzująca	Poezja awangardyzująca	Poezja mieszana	Wpływy nadrealizmu francuskiego
Mieczysław Jastrun Czesław Miłosz Konstanty Ildefons Gałczyński Teodor Bujnicki Jerzy Putrament Aleksander Rymkiewicz Zuzanna Ginczanka	Józef Łobodowski Józef Czechowicz Stefan Flukowski	Jerzy Zagórski Marian Czuchnowski	Czesław Miłosz Mieczysław Jastrun Józef Czechowicz Konstanty Ildefons Gałczyński Władysław Sebyła

Niektórzy poeci występowali jako klasycyzujący, równocześnie jednak ulegali wpływom awangardy. Niekiedy te dwie szkoły poezji ulegały obustronnej asymilacji, mieszając się z sobą. Zasadnicza droga ewolucji twórczości poetyckiej pokolenia 1910 prowadzi od klasycyzujących lub awangardowych początków do synkretyzmu obu tendencji i następnie do nadrealistycznej i symbolicznej wizyjności oraz wieloznaczności utworów. Stąd był już tylko krok do katastrofizmu.

W twórczości poetów katastrofistów tendencje klasycyzujące i mające charakter wyważonych, ale znaczących innowacji – jak w przypadku poezji Czechowicza, który stworzył nowy typ wiersza – dominowały nad tendencjami awangardowymi i futurystycznymi. Im bliżej roku 1939, tym szybciej zwiększała się liczba „klasyków”. Wzrastał też stopień wpływów twórców starszych generacji, stąd np. przyjazne i obustronne

nie żywe kontakty Miłosza z Jarosławem Iwaszkiewiczem. Zwraca też uwagę fakt, że wśród katastrofistów mało było poetów radykalnej lewicy (późniejsza krytyka określała ich jako formację tworzącą katastrofizm ocalający). Jednocześnie pokolenie 1910 charakteryzowała skłonność do lewicowości, która była cechą intelektualistów i twórców zarówno polskich, jak i francuskich. Poznawano te poglądy nie tylko w Rosji sowieckiej, lecz także w Paryżu czy Hiszpanii. Była to lewicowość stosunkowo łagodna, nie bolszewicka, bardziej w rozumieniu PPS – niemniej jednak wyczuwalna. Sprawiała, że większość młodych pisarzy i artystów zachowywała milczenie na temat ZSRR i szerzącego się realizmu socjalistycznego, tak dalekiego od ideałów literatury i sztuki. Dopiero po wojnie, pod wpływem przymusu i kłamliwej propagandy, liczni twórcy ulegli socrealizmowi lat 1949–1956⁸.

W latach 1938–1939 słabnie katastrofizm przeczuwany i przewidywany, a zaczyna się poezja alarmu i wezwania do obrony kraju: 1 i 17 września 1939 roku spełniły się najgorsze oczekiwania. W trudnych, a nierzadko niezwykle trudnych warunkach historycznych nastąpiła okresowa konsolidacja wspólnoty pokoleniowej, choć możliwe były też procesy zmierzające do osłabienia wspólnoty ideowej i artystycznej oraz do rozpadu grup literackich (Kwadrygę wcześniej opuścił Gałczyński, żagarystów – Miłosz, Łobodowski natomiast zmienił grupę z lubelskiej na wołyńską).

Katastrofizm poetycki

Wśród katastrofizmów pokolenia 1910 najistotniejszy był katastrofizm poetycki, odmienny od innych typów katastrofizmu, w tym też od katastrofizmu prozatorskiego, który wyróżniał się narracyjnym i deskrypcyjnym charakterem relacji, obecnością dialogu oraz atmosferą grozy i sensacji.

⁸ O poezji realizmu socjalistycznego pisałam w monografii *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej. Socrealizm w poezji polskiej*. Katowice 2016.

W poezji polskiej lat trzydziestych XX wieku Krzysztof Dybciak wyróżnia następujące odmiany katastrofizmu⁹:

- elegijno-kontemplacyjny (np. wiersze Aleksandra Rymkiewicza),
- anarchiczny (np. *Przyjście wroga* Jerzego Zagórskiego),
- heroiczny (liryka Miłosa).

Trudno podać przykłady katastrofizmu elegijno-kontemplacyjnego¹⁰, gdyż jest to zestawienie nieadekwatne do cech katastrofizmu. Zastrzeżenie budzi pojęcie katastrofizmu łagodnego, lirycznego, z elementami kontemplacji i smutnej elegii. Nie ma takich wierszy w poezji Rymkiewicza, gdyż jego poemat z 1936 roku – *Tropiciel*, ma charakter publicystyczny, o czym świadczą np. wyrażenia: „ziemia jest zimnym zjawiskiem ludzi, zwierząt i roślin”, „wybuchy eterów”. Elegijnie nie brzmi też zdanie: „grzyby krwiożerczej pełni suche unoszą nad prostym miastem” lub niby-naukowe sformułowania: „skazani na rozkład i płód”, „troskliwie spirytusem natarte”. Nie ma w *Tropicielu* ani jednego wersu, który nie byłby przeładowany podobnymi prozaizmami i „ociężałą” składnią, por. „Po schodach wysokiej skoczni, równo wyciętym światem, brązowi narciarze deski niosą, schyleni przy tym”. Fragment ten przypomina żargonowy język niektórych awangardystów czy futurystów, np. w zdaniach „koguty biją skrzydłami”, „ogierzy od stadnin państwowych ciągną pod pękające mury”.

Termin „katastrofizm anarchiczny” wydaje się nieco sztuczny, sugerujący istnienie polityczno-ideologicznych wariantów katastrofizmu. Należałoby dodać inne orientacje, jak np. katastrofizm komunistyczny, dla którego używa się nazwy „katastrofizm ocalający”. Z całą pewnością wśród pisarzy komunistów było kilku katastrofistów, przepowiadających np. przekształcenie się katastrofizmu anarchicznego w komunistyczny ład i nadmiar organizacji.

⁹ K. DYBIAK: *Poezja mitu katastroficznego*. „Twórczość” 1974, nr 3, s. 76–88.

¹⁰ Taki styl ma kilkanaście liryków A. Rymkiewicza, które jednak nie są katastroficzne.

Termin „katastrofizm ocalający” – jak już podkreślałam – wydaje się dyskusyjny. Używali go poeci i krytycy, którzy pisali o katastrofizmie twórców rewolucyjnych, komunistycznych. Otóż katastrofizm ten nie miał prowadzić do zagłady świata i ludzi, lecz do zburzenia i częściowego zniszczenia starego systemu społecznego, za jaki uważano kapitalizm. W miejsce kapitalizmu rewolucja niosła wyzwolenie warstw i klas robotniczych, chłopskich; ogólnie rzecz ujmując – proletariatu miejskiego i wiejskiego. Rewolucja miała na celu także ocalenie tej grupy społecznej, w której skład wchodził przedstawiciele inteligencji pracującej, żołnierzy oraz działacze partyjnych KPP i PPS. We współczesnej antropologii i humanistyce rewolucja – podobnie jak wojna – jest traktowana jako czyn zbrodniczy, co zmienia obraz, a także ocenę rewolucji francuskiej 1789 i rewolucji rosyjskiej 1917. Podobnie gloryfikacja rewolucji październikowej w literaturze polskiej okresu dwudziestolecia międzywojennego nie zyskała aprobaty większości pisarzy polskich. Była traktowana jako element wrogi i niehumanitarny w kulturze polskiej. Prawie dla wszystkich katastrofistów polskich rewolucja (jak w *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego) to jeden z największych symptomów zagłady, to prawdziwa katastrofa ludzkości. Taka katastrofa nie ocala. Dodatkowo – o czym wspomniałam wcześniej – termin „katastrofizm ocalający” jest określeniem wyrażającym sprzeczność: ten, kto niszczy i zabija, wzmacnia terror i katorgę w obozach karnych, nie może jednocześnie ocalać. Co i kogo katastrofizm ten miałby ocalać, głosząc poglądy zakładające konieczność zniszczenia dawnego systemu?

Niektórzy krytycy uważali, że po upadku kapitalizmu nastąpi epoka socjalizmu, która zlikwiduje wszystkie negatywne wydarzenia przeszłości, jak wojny, konflikty wewnętrzne, a także ulży cierpieniu warstw biednych. Nastąpi czas wiecznej szczęśliwości i pokoju społecznego. Komentując ten pogląd, niektórzy krytycy wydzielali dwie fazy katastrofizmu:

- zagładę starego świata,
- powstanie nowego świata, zapewniającego ocalenie ludziom, którzy wydali wojnę staremu światu i dawnemu porządkowi.

Była to idea poetów i twórców głoszących pogląd o konieczności rewolucji mającej zniszczyć stary ład, aby zbudować nową rzeczywistość. Przejęli oni tę ideę z marksizmu i socjalizmu utopijnego, które z kolei wywiodły ją z chrześcijaństwa. Był to więc w swej genezie pogląd zapożyczony (podobnie jak i inne utopie) z Biblii. Sięgnął po niego nawet Broniewski we wspomnianym wierszu *Krzyk ostateczny*:

[...]

Groza narasta

Gniewnie kroczy historia.

Sploną miasta.

Runą laboratoria.

[...]

Lecz gdy dojmie mnie pościg odmetu

głodem, ogniem, powietrzem i wojną,

jak butelką z tonącego okrętu,

rzucę okrzyk mój ostateczny: wolność!

*Krzyk ostateczny*¹¹, s. 141–142

Broniewski nie należał do pokolenia 1910. *Krzyk ostateczny* napisany tuż przed drugą wojną światową można traktować jako utwór powstały pod wpływem młodych katastrofistów. Katastroficzne wiersze można też było znaleźć w poezji skandrytów: Tuwima, Iwaszkiewicza, Wierzyńskiego i Słonimskiego. Wiersz Broniewskiego dowodzi dynamiki i atrakcyjności katastrofizmu, który ogarnął twórców wszystkich pokoleń, poczynając od Jana Kasprówicza.

¹¹ W. BRONIEWSKI: *Krzyk ostateczny*. Warszawa 1950. Dokładną analizę tego wiersza zob. T. WILKOŃ: *Le catastrofiche forze della natura in Wladyslaw Broniewski*. In: *I quattro elementi nella lingua, nella letteratura e nell'arte italiana e polacca. Approccio interdisciplinare ed interculturale*. A cura di K. KWAPISZ-OSADNIK. Firenze [w druku].

Dla Broniewskiego katastrofizm jest „krzykiem ostatecznym”, budzi grozę, a nie nadzieję ocalenia. Taka wersja była do przyjęcia i *Krzyk ostateczny* znalazł – podobnie jak wiersz *Bagnet na broń* – uznanie wśród czytelników. Z całą pewnością natomiast nie miały takiego odzewu wiersze Stanisława Standego czy Witolda Wandurskiego, w których poeci zawarli rewolucyjne hasła. Proponuję zatem zamiast terminu „katastrofizm ocalający” przyjąć określenie *k a t a s t r o f i z m r e w o l u c y j n y*, jasne i uzasadnione, zarówno jeśli chodzi o genezę katastrofizmu, jak i jego charakter oraz funkcję, którą jest też zadawanie (na skalę masową) śmierci.

Stanisław Gawliński wyodrębnił katastrofizm groteskowo-satyryczny oraz historiozoficzno-eschatologiczny¹². Sądzę, że nawiązując do podziału Gawlińskiego, można jeszcze wyodrębnić katastrofizm osądzający oraz wskazujący właściwe wybory duchowe i etyczne. Warto powtórzyć, że w przeciwieństwie do rewolucji – katastrofizm apokaliptyczny, eschatologiczny i metafizyczny opierał się na idei zmartwychwstania i transformacji duchowej, dokonującej się z woli i łaski Boga. Istotą katastrofizmu chrześcijańskiego była zagłada starego, ziemskiego świata i powstanie świata nowego, niebiańskiego, boskiego. Odbывało się to jednak – przypomnijmy – nie na zasadzie walki, lecz w wyniku sądu ostatecznego. W Biblii, w Apokalipsie św. Jana, a także w Starym Testamencie i innych tekstach religijnych istniały dwie fazy sądu ostatecznego, polegające na zburzeniu ziemskiego, grzesznego świata oraz powstaniu nowego, boskiego świata wiecznego. W marksizmie miejsce Boga, twórcy nowego świata, zajął robotnik.

Zdaniem Gawlińskiego, katastrofizm dopuszczał i umożliwiał „najsurowsze osądzanie współczesności”¹³. Tu nie były najważniejsze wybory poetyki i stylu, ani też programy. Znaczenie miało natomiast wejście w nurt rozważań i przeżyć,

¹² Zob. S. GAWLIŃSKI: *Katastrofizm*. W: IDEM: *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2005, s. 134.

¹³ Ibidem, s. 135.

które dotyczyły spraw wartości, idei, kultury współczesnej i niedalekiej przeszłości, które podnosiły sprawę „postępu” w historii i najważniejszych zagrożeń człowieka XX wieku. Kryzys światopoglądów niósł z sobą rozproszenie się i nadmierne zróżnicowanie niejednej orientacji historiozoficznej, moralnej i intelektualnej. Wielu katastrofistów wyrastało z tych tendencji i odczuwało je ze szczególną intensywnością. Stan niemal jednoczesnego kryzysu wielu postaw (i to odrębnych) skutkował zachwianiem się, niepewnością i zagubieniem większości pisarzy. Świat współczesny tworzył rzeczywistość wrogą i pełną zagrożeń: dążenia do wojny, rewolucji i różnych niepokojów. Jak pisał Ludwik Fryde, „właściwie do dzisiaj [idzie o rok 1938] zasadniczym gestem duchowym młodego pokolenia literackiego jest protest przeciwko rzeczywistości [...], krzyk rozpaczliwego strachu jednostki zagrożonej z wielu stron i pozbawionej gwarancji duchowych. Słabość cechuje to pokolenie”¹⁴. Tak rozumiana i przeżywana młodość stała się główną przyczyną rozpraszania się poszczególnych grup, np. żagarystów czy kwadrygantów, oraz wybierania indywidualnych dróg.

Od czasu romantyzmu, ideału młodości w poezji Mickiewicza (por. *Odę do młodości*), młodzieńczy etap życia kojarzył się z siłą, witalnością, z optymizmem, buntem i ze szlachetnością: z poświęceniem i gotowością podjęcia trudnych zadań i odważnych misji. Takiego rozumienia młodości nie proponowali zbyt często poeci generacji 1910. Owszem, posługiwali się niekiedy tym określeniem, ale młodość wiązała się z buntem, podkreślaniem swojej bezradności wobec świata, z kruchością losu, uczuciowością i nadwrażliwością, a także ze skłonnością do oddawania się marzeniom, rozbudzania wyobraźni, przywoływania sennych obrazów. Poeci tej generacji pozbawieni byli wiary w przyszłość, uznawania tego, co przynoszą teraźniejszość, codzienność i zwykłe ży-

¹⁴ L. FRYDE: *Trzy pokolenia literackie*. W: IDEM: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. i wstęp A. BIERNACKI. Warszawa 1966, s. 222.

cie, za dobre. W dotychczasowej historii literatury młodość stanowiła źródło wielu wartości – od męstwa po gotowość do czynu, od radości tworzenia po optymizm wynikający z afirmacji wybranych idei. Żadna z istniejących dotąd generacji, nie wyłączając dekadentystów, pesymistów i nihilistów młodopolskich, nie prezentowała takiej postawy rezygnacji, a nawet rozpacz, jak pokolenie 1910. Równocześnie jednak jest to formacja ceniąca intelektualizm, dojrzałość i symboliczny dystans wobec ideologii i historii, wobec własnych przeżyć, połączony z akcentowaniem niezależności osobistej i pewnej swobody w sferze poszukiwań artystycznych.

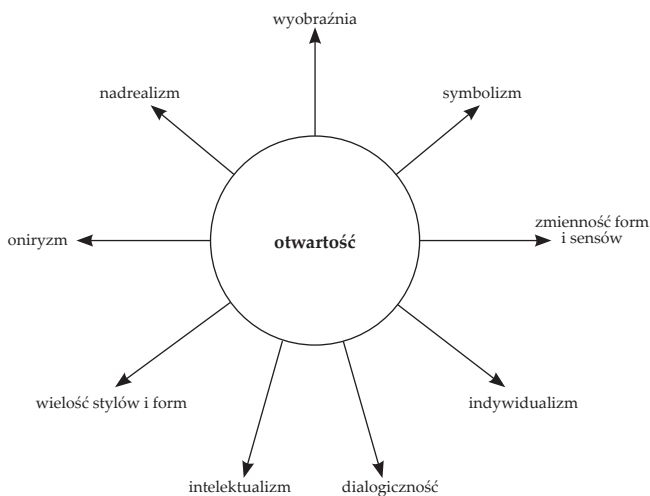
Wartości artystyczne poezji pokolenia 1910

Pomimo że kryzys w Polsce nieco się opóźnił i nie był tak ostry jak w innych krajach, oddziaływał, jak przypuszczano, na twórców i odbiorców niczym epidemia. Zmuszał ich – jakby byli w gorączce – do opisywania snów i wizji, halucynacji, przeczuć i archetypów, dotąd schowanych gdzieś głęboko w podświadomości. Katastrofizm w poezji spełniał dodatkową funkcję, wyprzedzając prozę katastroficzną pod względem nowoczesności w sferze stylu i cech genologicznych.

Cechą specyficzną poezji katastroficznej XX wieku jest ograniczenie relacji narracyjnych do minimum, a relacji faktograficznej – do opisów. Na plan pierwszy wysuwają się ujęcia literackie, w których istotne jest:

- zaangażowanie w sferę wyobraźni,
- odwołanie się do poetyki snu,
- deskrypcja oparta na luźnych skojarzeniach,
- nadrealizm,
- częstość motywów i figur stylistycznych wprowadzających symbolikę ciemności, nocy, cienia,
- częstotliwość określeń symbolicznych.

Zakres wartości artystycznych poezji pokolenia 1910 obrazuje wykres 3.



Wykres 3. Wartości artystyczne poezji pokolenia 1910

Poeeci katastrofiści charakteryzowali się dość często właściwością, którą określa się jako wizjonerstwo, profetyzm, zdolność przeczuwania, wróżenia i przepowiadania. Takie cechy mieli Czechowicz i Sebyła, Piętak, Śpiewak czy Ginczanka. Byli to poeci wyobraźni i szczególnej wrażliwości, chętnie odwołujący się do świata snu, marzenia, intuicji, także do stanów natchnienia. Łączyły ich nadwrażliwość i zmienność nastrojów, fantazja oraz popadanie w skrajności w sposobie widzenia i oceniania rzeczywistości.

Zmienność przeżyć, refleksji, stosunku do świata i ludzi, wyostrome stany świadomości i percepcji – wszystko to miało ogromny wpływ na tworzywo oraz strukturę utworu poetyckiego, a więc na typ wypowiedzi, dla której wizje i mobilność myślenia, a także podświadomych kojarzeń należą do cech najważniejszych. Cechą pierwszoplanową poetów katastroficznych był niepokój i jego konsekwencje: chaos obrazów, ekspresywność słownictwa, gwałtowne zmiany toku składniowego i rytmu.

Poezja stała się dla nich manifestacją swobody w doborze środków, wypowiedzią, która wyzwala inwencję i potoki

skojarzeń układających się w niezwykle płynne, muzyczne i semantyczne sekwencje. Wersy bywają długie, nierzadko ponaddwudziestosylabowe, lub krótkie; układają się w różne kombinacje wypowiedzi (np. dwa wersy długie i dwa krótkie, dwa długie albo cztery wersy krótkie itp.). Układom tego typu odpowiadał podział tematyczny. Poeci stosowali także różne rodzaje wypowiedzi, takie jak opis, narracja, dialog.

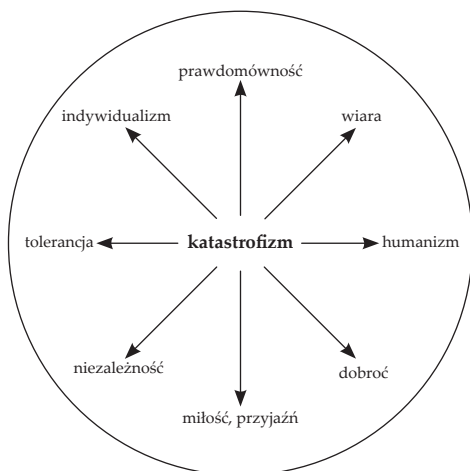
W poezji do najważniejszych elementów oddziałujących na inne cechy poetyckie należy otwartość. Ogniskują się wokół niej wszystkie inne wartości, jak dialogiczność, wielość realnych i wyodrębnionych rzeczywistości, intelektualizm. Poezja ta nie buduje wokół siebie przestrzeni zamkniętych, nie odgradza się od świata. Jest przede wszystkim otwarta na sferę wartości duchowych istniejących zarówno w przeszłości, jak i w świecie teraźniejszym.

Dla poetów pokolenia 1910 znaczenie szczególnie ważne, istotniejsze niż światopogląd i ideologia, miały ideały etyczne. Wielu twórców wiązało je z religią, poczuciem transcendencji i cnotami teleologicznymi, jak wiara i miłość. Niezwykle istotny dla poetów tej generacji był także ideał niezależności i autonomii poezji. Przynosił on odrodzenie humanizmu, wiary w dobroć i mądrość człowieka, które w świecie współczesnym, pełnym nienawiści i egoizmu, uległy dewaluacji. Kryzys podstawowych wartości budził sprzeciw, a zarazem prowadził do przyjęcia postawy heroicznej. Poeci tego pokolenia wysoko cenili religijne podstawy etyki, przy czym obce im było podejście dewocyjne i nietolerancyjne.

Cechy ogólne poezji pokolenia 1910 w istocie sprowadzają się do wyeksponowania wartości etycznych i religijnych katastrofizmu (zob. wykres 4).

W sferze wartości historiozoficznych odżył romantyczny ideał wyzwolenia z frustracji, bierności i ze słabości na rzecz postawy aktywnej i odpowiedzialnej. W tym tkwi źródło niechęci poetów (nie tylko „Trzeciego wyrazu”) do dawnego zwyczaju tworzenia programów ideowych i estetycznych. Twórcy tej generacji świadomie odrzucili pokoleniową zasadę

programowości, uznając ją za przestarzałą w sytuacji kształtowania się modelu literatury oryginalnej, indywidualnej oraz p o s z u k u j ą c e j. W realiach ówczesnego upolitycznienia i przeideologizowania społeczeństwa Rzeczypospolitej była to postawa słuszna, forsowana przez wybitnych twórców, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Witold Gombrowicz, Jarosław Iwaszkiewicz czy Bruno Schulz. Podobnie nie zamierzał przyłączyć się do literackich ugrupowań Bolesław Leśmian.



Wykres 4. Schemat wartości etycznych i religijnych katastrofizmu

Miejsce pokolenia 1910 wśród innych ugrupowań literackich w latach trzydziestych

Rzadko epokę literacką kreują czynniki jednorodne i wzajemnie zharmonizowane. Z reguły wrażenie jednolitości jest kreowane przez badaczy epoki i nie wynika z dzieł, programów, z klimatu artystycznego czy mody. Przeważnie w epokach literackich występują zjawiska i tendencje różnorodne, zwalczające się, polemizujące z sobą; pojawiają się one niemal jednocześnie, można powiedzieć: równolegle, lub jako proce-

sy późne, kończące epokę, bądź też prekursorskie, wstępne, dające sygnały nowych prądów.

W ogólnym schemacie danej epoki można wyodrębnić następujące elementy: prądy literackie, nurty literackie, tendencje literackie, procesy i zjawiska drugorzędne, drugoplanowe lub niespodziewane. Ważną rolę odgrywają poszczególne style. Wyróżnikami epok literackich jest podział na okresy i podokresy, na pokolenia literackie, a w jego obrębie – na grupy literackie, np. Żagary, Kwadryga, Awangarda Lubelska, katastrofiści wołyńscy. Każda epoka literacka, nawet bardzo skodyfikowana i ujednolicona, ma sobie właściwe cechy, nurty, nieraz znacznie przekraczające normy przyjęte przez krytykę literacką lub instytucję kulturową.

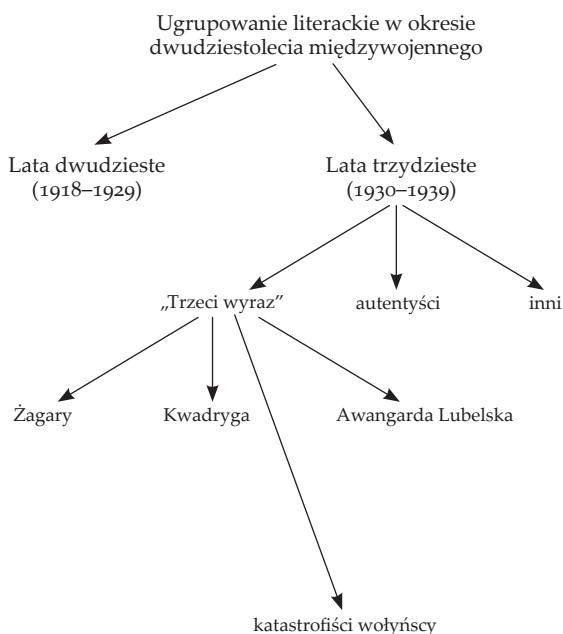
Niekiedy w poszczególnych tendencjach zaznaczających się w danej epoce można się dopatrzeć ładu chronologicznego czy stylistycznego, często daje się zauważyć stopniowy rozwój różnych tendencji i stylów w kolejnych epokach literackich. Mogą jednak istnieć także okresy regresywne pod tym względem, co jest związane z zachodzeniem procesów ujednolicających literaturę czy nawet całą kulturę (jak w okresie realizmu socjalistycznego). Są epoki typowe, o określonych cechach wspólnych, i epoki niestandardowe ze względu na partykularne trendy, jak epoki niespełnione, krwawe, załamujące ciągłość danej tendencji rozwojowej, niekończące zaczętych procesów itd.

Taką epoką niepełną, trwającą krótko, było dwudziestolecie międzywojenne, przerwane 1 września 1939 roku na skutek wybuchu wojny i okupacji. Należy ono także do epok, w których można wyróżnić dwa okresy: lata 1918–1929 oraz 1930–1939. W pierwszym okresie (lata 1918–1929) debiutują i rozwijają twórczość poeci Skamandra, tworzący „Pierwszy wyraz”, oraz działa konkurująca z nimi Awangarda Krakowska, stanowiąca „Drugi wyraz”. W drugim okresie, nazywanym latami trzydziestymi, powstaje twórczość:

- będąca kontynuacją i modyfikacją modernizmu, np. poezji Bolesława Leśmiana czy Leopolda Staffa,

- w fazie dojrzałej (Skamandra i Awangardy Krakowskiej),
- nowa, pokolenia 1910, tj. pokolenia „Trzeciego wyrazu”,
- tzw. autentystów; nie łączę ich (Stanisława Czernika, Jana Bolesława Ożoga, Stanisława Piętaka, Józefa Andrzeja Frasiaka i innych) z katastrofistami pokolenia 1910, bo choć obie grupy miały wspólną metrykę, to tendencje były odmienne (poza poezją Piętaka, mającą składniki katastroficzne).

Układ nowych tendencji literackich (poza seniorami z okresu Młodej Polski, poetami Skamandra oraz Awangardy Krakowskiej) w latach trzydziestych w Polsce obrazuje wykres 5¹⁵.



Wykres 5. Ugrupowania literackie w okresie dwudziestolecia międzywojennego

¹⁵ Inny układ mają ugrupowania prozatorskie, ale tę kwestię przedstawię w przygotowanej do druku książce *Katastrofizm w prozie polskiej*.

Żagary (1931–1934)

W kwietniu 1931 roku ukazał się pierwszy numer Żagarów: „Miesięcznik Idącego Wilna”¹⁶. Było to czasopismo młodych inteligentów, tworzących zbiorowość literatów, poetów i prozaików, a także eselistów i publicystów, prawników, historyków, a nawet studentów medycyny¹⁷. Przeważali wśród nich poeci, którzy stanowili centrum grupy. Łączyły ich wyraźne zainteresowania filozofią, historią i historiozofią, socjologią i problematyką kulturoznawczą. Nie mieli kompleksu prowincjuszy. Był to zresztą czas aktywności prowincji: oprócz Wilna (szczególnie na Uniwersytecie Wileńskim panowało ożywienie, ale też dezorientacja pod względem programów i działań partyjnych, ideologicznych i politycznych), powstawały grupy literackie w Lublinie, Łodzi, na Wołyniu w Równem, w Poznaniu¹⁸. Młodzi, uzdolnieni pisarze pochodzili m.in. z Drohobycza (Bruno Schulz) i Wadowic (Emil Zegadłowicz).

W 1931 roku żagaryści głęboko przeżyli wielki kryzys gospodarczo-finansowy, a spośród innych grup wyróżniała ich potrzeba nowego widzenia świata: „[...] kryzys spełnił funkcję jak gdyby szkła powiększającego: przybliżał i wyostrzał kontury konfliktów, sprzeczności i napięć czasu teraźniejszego, wyłaniał nowe kwestie o tyle, o ile zmieniał dotychczasowe punkty widzenia. W płaszczyźnie politycznej spowodował (co było bezpośrednio przez wilnian obserwowane) znaczne zaostrzenie się sporów ideologicznych oraz walk partyjnych i frakcyjnych [...]”¹⁹.

Redaktorem nowego pisma został Teodor Bujnicki, który już w pierwszym numerze złożył następującą deklarację: „Idące Wilno, a więc pokolenie, które dopiero startuje, star-

¹⁶ Więcej o kształtowaniu się grupy zob. A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*. Warszawa 1987, s. 39.

¹⁷ T. KŁAK: *Żagary. Problematyka grupy literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1981, t. 72, z. 4, s. 5.

¹⁸ Na ten temat zob. T. BUJNICKI: *Wileński rocznik 1910. Co działo się na przełomie lat 20. i 30?*. W: *Formacja 1910...*, s. 326–346.

¹⁹ A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*, s. 43.

tuje na już przez siebie wybranej bieżni [...]. »Idąc« mijamy, napotykamy cały szereg zagadnień, do których musimy się ustosunkować...»²⁰.

Żagaryści pragnęli mieć jasny pogląd na wiele spornych i trudnych spraw. Na pierwszym etapie działalności ich społeczny program sformułował Henryk Dembiński, a na literacki składały się publikacje Stefana Jędrzychowskiego, Czesława Miłosza i Jerzego Zagórskiego na łamach „Żagarów” i „Pionu”²¹. Już w 1932 roku „zarysowują się procesy oddalające od siebie członków grupy”²². Następuje przede wszystkim podział na p o e t ó w i p o l i t y k ó w. Był to dla poetów podział szczęśliwy, nieodzowny, jeśli chodziło o zachowanie oryginalnych początków i źródeł. W ówczesnych warunkach lewica związana z Kominternem nie miała nic ciekawego do zaoferowania²³. Formacja żagarystów, uważana za najwyraźniej skryształizowaną i gromadzącą najwięcej talentów literackich wileńską grupę pokolenia 1910²⁴, charakteryzuje się nie tyle odrębnością społeczno-polityczną, ile nastawieniem na przeżycia duchowe oraz bunt przeciw wydarzeniom w świecie kultury i szerzej – cywilizacji.

Żagaryści chcieli współuczestniczyć w ówczesnej kulturze na zasadzie pełnoprawnej, prezentować liczące się postawy i opinie. Wyrazem tego był ich udział w wileńskim życiu literackim, m.in. współpracowali z czasopismami, radiem, ze Związkiem Literatów, poeci wybierali dla siebie, na potrzeby

²⁰ Cyt. za: ibidem, s. 29.

²¹ Więcej na ten temat – ibidem, s. 7–10. W 1933 roku „Żagary” połączyły się z pismami „Smuga” i „Pion”. Ibidem, s. 16–17. Por. S. BEREŚ: *Rozważania nad programem Żagarów*. „Pamiętnik Literacki” 1984, t. 75, z. 2, s. 93–94; J. BUJNOWSKI: *Obraz międzywojennej poezji wileńskiej*. „Pamiętnik Wileński [Londyn] 1972, s. 207–232.

²² A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*, s. 37.

²³ Wskazuje na to ewolucja, jaką przeszedł Jerzy Putrament, wrażliwy, uzdolniony liryk klasycyzujący, a w końcu raczej przeciętny prozaik, publicysta i polityk. Ibidem, s. 38.

²⁴ T. BUJNICKI: *Wileński rocznik 1910. Co się działo na przełomie lat 20. i 30.?*. W: *Formacja 1910...*, s. 343.

utrzymania żywych kontaktów, Klub Intelktualny skupiający elitę kulturalną Wilna²⁵. Byli przy tym otwarci na świat: „Młode Wilno stawia sobie za zadanie walkę z regionalizmem. Operuje kategoriami bardziej europejskimi niż polskimi, bardziej polskimi niż wileńskimi. Kosmopolityzm. Nawet w Wilnie to można robić”²⁶. Żagaryści stanowili grupę poetycką, o której pozycji – jak powszechnie uważano – decydowały tworzone wiersze, weryfikowane w odbiorze czytelnicznym i krytycznym. W 1934 roku ukazał się ostatni, czwarty numer pisma, który w istocie oznaczał nie tylko koniec wspólnej wydawniczej działalności żagarystów, lecz także koniec literackiej grupy²⁷.

Żagaryści głosili hasło „intelekt zamiast emocji”, słusznie wychodząc z założenia, że w kulturze polskiej w ocenie i w obrazowaniu rzeczywistości polskiej przeważały dotąd emocje. Byli w swych sądach oraz propozycjach programowych zdecydowani i energiczni. Intuicyjnie przeczuwali, a intelektualnie dowodzili, że dotychczasowe propozycje poetyckie (Awangarda Krakowska, warszawski Skamander) są *passé*, że trzeba tworzyć inną poezję, dostosowaną do nowego oblicza świata.

Stosunek do poezji Skamandra oraz do Awangardy Krakowskiej poeci debiutujący na początku lat trzydziestych uznawali za sprawę ważną. Chodziło nie tylko o samookreślenie się zdolnych i ambitnych poetów tej generacji, lecz także o znalezienie właściwego miejsca na „polskim Olimpie”,

²⁵ Zob. A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*, s. 38.

²⁶ Opinia Miłosza, zob. T. KŁAK: *Żagary. Problematyka grupy literackiej...*, s. 19.

²⁷ W latach powojennych i po 1956 roku wileńscy żagaryści byli chwaleni za lewicowość, postępowość i krytycyzm zarówno wobec sanacji, jak i endecji. Niektórzy badacze i krytycy (m.in. Błoński, Fiut, Balcerzan, Zieniewicz) chwalili żagarystów także za brak konformizmu, dystans wobec politycznych -izmów, za niezależność i otwartość wobec katastrofizmu. Andrzej Zieniewicz pisał: „[...] żaden [z żagarystów – T.W.] nie zostanie bardem rewolucji, choć jeszcze dłuższy czas utrzymają z grupą Dembińskiego kontakty na płaszczyźnie towarzyskiej”. Ibidem, s. 38.

na którym zasiadali przedstawiciele starszych generacji²⁸. Odniesienie żagarystów do poetów starszego pokolenia nie odbiegało od zwyczajowego buntu młodego pokolenia wobec wzorców i postaw generacji poprzedniej²⁹: „[...] polemiki prowadzone przez żagarystów łączyły się z antagonizmami pokoleniowymi, polegały na zderzaniu się odmiennych orientacji artystycznych, ideowych i politycznych”³⁰. W tym przypadku od początku widać pewne różnice w porównaniu z poprzednikami, można także zauważyć, że w odmienny sposób podchodzili do awangardystów rówieśnicy lubelscy, traktujący swoją grupę jako Drugą Awangardę. Ataki żagarystów (czy kwadrygantów) na poetów „Pierwszego wyrazu” i „Drugiego wyrazu” były rzadkie i – jak na polskie animozje – niezbyt ostre. Z pewnymi wyjątkami żagaryści nie podważali poezji Skamandra. Miłosz przyjaźnił się z Iwaszkiewiczem i prowadził z nim ożywioną korespondencję. Sądzę, że poezja Miłosza wpłynęła na pojawienie się akcentów katastroficznych w tomikach Iwaszkiewicza *Lato 1932* (z 1933 roku). Obu formacjom poetyckim żagaryści zarzucali jednak estetyzm i nadmierny optymizm, m.in. Teodor Bujnicki za złe miał estetyzm poetów Skamandra, myląc się zresztą co do jego negatywnej roli, ponieważ brak ideologii i polityki w poezji żagarystów (i nie tylko tej formacji) t r a k t o w a ć n a l e ż y jako wielką zaletę i zdobycz poezji okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Mocno wątpliwe jest przekonanie, że w latach 1931–1934 Żagary były najciekawszym ośrodkiem awangardy, gdyż im więcej czasu upływało od debiutu, w tym większym stopniu

²⁸ Brak prób określenia swojego miejsca wobec starszych pokoleń i tradycji literackiej byłby zresztą dziwny i niespotykany. Przeciwnie *My – Wy* było tradycją literackich pokoleń wchodzących na Parnas. Byłoby też zaskakujące, aby atak nie wyszedł spod pióra młodych poetów i krytyków. Sądzę, że stosunek starszych wobec debutantów był życzliwy, na co wskazują przyjazne relacje Iwaszkiewicza z Miłoszem czy Tuwima z Gałczyńskim.

²⁹ Przykładem jest stosunek romantyków do pseudoklasyków albo pozytywistów do romantyków czy modernistów do pozytywistów.

³⁰ T. KŁAK: *Żagary. Problematyka grupy literackiej...*, s. 19.

wzrastały w ich kręgu wpływy klasycyzmu i rola tradycji literackiej, zwłaszcza romantycznej (np. w poezji Miłosa czy Zagórskiego). Proporcjonalnie zmniejszało się oddziaływanie Awangardy Krakowskiej. Żagaryści mieli do niej stosunek ambiwalentny. Dał też temu wyraz Zagórski, który stwierdził, że „Awangarda krakowska jest najsilniejszą w krytyce grupą literacką w Polsce, niestety mniej silną w efektach pozytywnych”³¹. Natomiast – jak pisze Alina Kowalczykowa: „Jędrzychowski przyznaje »Zwrotnicy« istotne, poważne zdobycze teoretyczne”³².

Żagaryści krytykowali Awangardę Krakowską za nadmierny optymizm i wiarę w przyszłość, utrzymywali jednak dobre stosunki z Peiperem i Przybosiem, publikowali w „Linii”. Stefan Jędrzychowski w artykule programowo-teoretycznym *Zbrodnie przymiotnika*³³, będącym – zdaniem Szymańskiego – programem formalistycznym³⁴, postulował, aby żagaryści przyjęli poglądy Peipera. Zieniewicz natomiast uważał, że „stylem myślenia Jędrzychowskiego rządzi Marks, stylem myślenia o literaturze – piśmiennictwo Peipera, stanowiące gorset, od którego autor *Zbrodni przymiotnika* najwyraźniej nie potrafi się uwolnić”³⁵.

Dokładniej o różnicach między żagarystami a awangardystami krakowskimi po latach pisał Zagórski: „My także w »Żagarach« przeżywalimy okres przyswajania sobie poetyki, wówczas nazywanej »awangardową«. Przecież zaliczano nas obok krakowskiej »linii« (potomka »Zwrotnicy« oraz lubelskiej »szkoły Czechowicza«) do polskiej awangardy poetyckiej lat trzydziestych. W słynnym wieczorze »najazdu awangardy« w sali przy ulicy Karowej brało udział po pięciu przedstawi-

³¹ J. ZAGÓRSKI: *Radion sam pierze*. „Żagary” 1932, nr 6, s. 3.

³² A. KOWALCZYKOWA: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*. Warszawa 1981, s. 41. Por. Z. BARANOWICZ: *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa 1979.

³³ S. JĘDRYCHOWSKI: *Zbrodnie przymiotnika*. „Żagary” 1931, nr 1, s. 1–2.

³⁴ Zob. W.P. SZYMAŃSKI: *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 1970, s. 82.

³⁵ A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*, s. 30.

cieli Krakowa (Peiper, Przyboś, Czuchnowski, Kurek i Brzękowski), Lublina (Czechowicz, Łobodowski, Piętaś, Michalski i Domiński) i Wilna (Bujnicki, Miłosz, Maśliński, Putrament i ja), a jeden tylko z Warszawy (Ważyk). Ale mieliśmy świadomość, że to nie my wymyśliśmy ten proch, lecz uczynili to za nas tatusiowie I wojny światowej. Podkreślaliśmy związek ze świeżą jeszcze tradycją Marinettiego, Apollinaire'a i Majakowskiego. [...] Bujnicki pierwszy wśród nas podkreślał, że to nie są żadne jego własne, nowe wynalazki, lecz po prostu korzystanie z rozbudowanych środków wyrazu, które na równi z białym wierszem, prozą poetycką, liryką prozaiczną mogą istotnie wzbogacić arsenał środków poetyckich, ale pod warunkiem, że go się jednocześnie nie zuboży przez zapomnienie o innych formach, nadal dających wielkie pole dla twórcy”³⁶.

Poeci pokolenia 1910 chcieli uprawiać poezję niezamykającą się w szkołach literackich, w normach i przepisach zakładających, że jeden środek jest lepszy od drugiego, a poezja ma własny język, odmienny od języka prozy itp. Żagaryści cenili poemat, a także reportaż, pieśń, wiadomość prasową, ogłoszenie czy sprawozdanie; pod tym względem nawiązywali do Awangardy Krakowskiej i futurystów. Odrzucali natomiast utożsamianie języka poetyckiego z metaforą, co otwierało możliwość wykorzystania innych, klasycznych i nadrealistycznych figur. Szczególnie wysoko cenili pseudonimizowanie oraz stosowanie symbolizacji utworu i jego segmentów. Właściwie odrzucali teorię języka poetyckiego w wersji awangardowej, w tym szczególnie ortodoksyjne poglądy Peipera na sprawy formalne w budowie wiersza, np. „poematu rozkwitającego”.

Wpływy awangardowe były widoczne przede wszystkim w twórczości Peipera i Przybosia. W grę wchodziły w tym wypadku wyraziste cechy, zwłaszcza właściwości formalne i językowe. Były nimi: nadmierna metaforyzacja zdań; eksperymenty składniowe i składniowo-wersyfikacyjne, jak

³⁶ J. ZAGÓRSKI: *Szkice z podróży w przestrzeni i czasie*. Kraków 1962, s. 176–177.

np. daleko idące rozciąganie wersów; stosowanie kontrastów między wersami długimi a krótkimi; ograniczanie przymiotnika, usuwanie epitetów jako przydawek przymiotnych; stosowanie „składni rozkwitającej” w budowie tekstu; realizowanie zasady „najmniej słów” w poezji Przybosa; rozbudowa wypowiedzi nominalnych (poezja Peipera); częste używanie słownictwa urbanistycznego (w związku z zasadą „trzech m”), słownictwa technicznego i publicystycznego; zasada poetyzacji języka tekstu (język poezji musi być inny od polszczyzny potocznej i języka prozy); częstotliwość neologizmów; unikanie dialogów.

Tylko kilka z tych cech przejęli poeci z grupy Żagary, w tym szczególnie rozciąganie wersów i zdań, unikanie języka potocznego i oficjalnego. Najwięcej cech awangardowych miał język poetycki Łobodowskiego i młodego Czuchnowskiego, niewiele – Miłosza i Sebyły, a najmniej – Gałczyńskiego, Jastruna i Bujnickiego.

Żagaryści podkreślali rolę konkretności zamiast poetyckiej ekwiwalencji. Ważnym postulatem w odniesieniu do liryki był ideał mówienia wprost, mowy dalekiej od sztucznej poetyckości, zachowującej związek z naturalnym językiem. Niektórzy poeci akceptowali utopijny pogląd, że poezja powinna ukazywać kontakt z rzeczywistością, przy czym nie powinna jej imitować, lecz ją przekształcać.

Andrzej Zieniewicz uważa, że „w ich świecie [tj. żagarystów – T.W.], skłóconym, rozdartym pomiędzy sprzeczne lekcje historii, polityki, propagandy, teoria jest mocniejsza od empirii”³⁷. Zarazem jednak „konfliktowa wielość teorii sprawia, że czują się pozbawieni strefy średniej, tej strefy potocznej banalności, której sensy są oczywiste, a litera znaczy wprost”³⁸. Wilnianie mieli programowe dylematy, ich twórczość bowiem osadzona była w świecie sprzeczności, wielu poszukiwań i wyborów. Mieli do wyboru różne style, różne gatunki, mogli korzystać z wielu prądów artystycznych,

³⁷ A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*, s. 83.

³⁸ Ibidem.

co zapewniał także kontakt nie tylko z literaturą zachodnią, lecz także ze wschodnią, skąd mogli swobodnie – mimo pewnej cenzury – przejmować idee i poglądy. Propozycje te tworzyły świat kontrastów i napięć, opozycji i ambiwalencji. Zieniewicz pisze o dramatycznych napięciach między „zmysłowym barokiem a ascezą intelektualnych konstrukcji interpretacyjnych”³⁹.

W poezji żagarystów ścierają się dwie tendencje. Pierwsza to porządkowanie, tworzenie nadmiaru składników, form, figur, rejestrów rzeczy. Nadmiar ten „rozsadzał” spójność utworu. Druga to zacieranie się granic między jawą a snem, realistycznym obrazem a nadrealistyczną wizją, między chaosem obiektywnym świata a jego subiektywną percepcją dążącą do wprowadzenia ładu, między wolnością wewnętrzną poety a uzależnieniem się od różnych więzów i zobowiązań społecznych.

Ze względu na utwory Miłosza i Zagórskiego w poezji katastroficznej lat trzydziestych uznano pierwszeństwo żagarystów. Jest to jednak pewne uproszczenie. Wystarczy uwzględnić daty publikacji ich tomików, w których wyraziście zaznaczyły się motywy katastroficzne. Charakter katastroficzny mają m.in. kolejne trzy tomiki Sebyły *Pieśni szczurołapa* (1930 rok). Katastroficzne tendencje w jego poezji znajdują też wyraz w obrazach i wizjach teraźniejszości, przynoszących opisy rozpadu, gnicia, destrukcji. Procesy te widoczne są w utworach zawierających opisy krajobrazu i przyrody: tego, co dzieje się w ziemi i na ziemi. Groźne obrazy zmian dokonujących się w ekosystemie jeziora zawarte są także w poemacie Bujnickiego *Dno*. Jak pisze Tadeusz Kłak, „poezji żagarystów z okresu wspólnoty grupowej [chodzi o lata 1931–1934 – T.W.] nie da się jednak sprowadzić do katastrofizmu, gdyż była ona zapisem również innych doświadczeń historycznych i egzystencjalnych”⁴⁰. Szczególnie gdy głosili ideały historyczne,

³⁹ Ibidem, s. 86.

⁴⁰ T. KŁAK: *Żagary*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA [i in.]. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 1235.

wilnianie nie stracili perspektywy patrzenia na wydarzenia, procesy jakby z punktu widzenia indywidualnych losów jednostek. Wbrew marksizmowi wprowadzili do historii czynniki metafizyczne, uboczne w świecie teraźniejszym, który nie może być inny od świata przeszłości i – ciągle żywej – tradycji. W historii jest sporo niespodzianek, niezwykłości, spraw tajemniczych. „Rzeczywistość jawi się wilnianom jako świat nader trudny do opisanego, rozdarty, rzecz można, na nieprzylegające do siebie wersje interpretacyjne”⁴¹.

Kosmos jest w stanie rozpadu i zniszczenia. Ulega on regresowi, który zmierza do form pierwotnych. W świecie trwa konflikt między naturą a historią oraz rzeczywistością realną a metafizyczną. Odpowiednikiem tego stanu rzeczy jest „styl rozbity” (termin Andrzeja Zieniewicza)⁴². Zdaniem Piotra Kuncewicza, gatunkiem katastroficznym staje się „poemat misteryjny”⁴³. W kręgu katastrofizmu wileńskiego i nie tylko wileńskiego pojawiły się werbalizacje oddające chaos i przypadkowość, kruchość i słabość świata ludzkiego, jego absolutne poddanie się przemijaniu i śmierci. Tym motywom towarzyszą obrazy turpistyczne, a niekiedy nawet makabryczne.

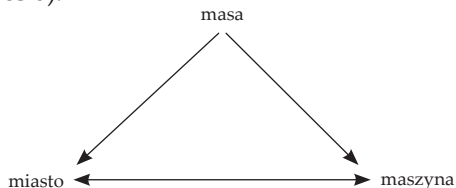
Coraz częściej powstają też utwory traktujące miasto i technikę jako rozsądki nieszczęść, wypadków, ogólnej demoralizacji i upadku kultury duchowej. Jest to bardzo ważny temat katastroficzy, obecny w twórczości większości poetów dwudziestolecia międzywojennego. Antyurbanizm i antytechnizm łączą poetów Skamandra: Słonimskiego, Tuwima, Wierzyńskiego, a także Broniewskiego i innych, z poetami

⁴¹ A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*, s. 88.

⁴² Ibidem, s. 83. Por. *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 1238.

⁴³ Jednak to określenie odsyła do poetyki średniowiecznej, do religijnych misterii mających inny charakter i rodowód. Zob. P. KUNCEWICZ: *Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1918*. T. 1. Warszawa 1993; IDEM: *Przymierze z ziemią jako kategoria poetycka Drugiej Awangardy*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2: *Literatura międzywojenna*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. Warszawa 1965.

pokolenia 1910. Można przypuszczać, że wchodziły tu w grę obustronne inspiracje i impulsy. Jak wiadomo, były to tendencje do zwalczania awangardowego trójkąta „trzech m”, gdzie te komponenty wzajemnie się uzupełniają i motywują (zob. wykres 6).



Wykres 6. Trójkąt relacji *miasto*, *masa*, *maszyna*

Skamandryci (Tuwim) uważali „masę”, czyli miejski tłum, ciżbę, „hołotę”, generującą większość zagrożeń współczesnego świata za negatywne zjawisko XX wieku, związane z rozwojem miasta i uprzemysłowieniem. Pogląd ten podnieśli katastrofiści lat trzydziestych, jak np. Zagórski, czyniący jednak wyjątek dla miast typu Wilno, które zachowały dawną architekturę i urodę.

Dla poetów wileńskich, a także pozostałych grup pokolenia 1910 klasycyzm i tradycja stanowiły wartości poetyckie, których nie wolno było odrzucać, tym bardziej że dobrze korespondowały z katastrofizmem oraz nurtami poezji orfickiej, a także romantycznej. Klasycyzm stanowił obszar poszukiwań i innowacji, bogaty świat wartości, a nie gotowych, martwych wzorców i konwencji. W neoklasycyzmie chodziło nie tylko o restytucję artystyczną, formalną, lecz także o wartości moralne, duchowe i intelektualne oraz o cechy związane silnie ze sferą emocji, uczuciowości, woli, intuicji oraz wyobraźni. Bujnicki pisał: „Nie chcemy kościoła bez Boga, kładziemy nacisk na posiadanie przez poetę mocnego pionu ideowego, ale nie możemy się zgodzić na liche sztuki i złocenia świątyni, imitujące mur i kruszce: to jest świętokradztwo”⁴⁴. Jest to pogląd trochę przesadzony, polemizujący z niektórymi poglądami „Kwa-

⁴⁴ T. BUJNICKI: *Ostatnia kwadra „Kwadrygi”*. „Żagary” 1931, nr 4, s. 2.

drygi”, która zamieszczała krytyczne opinie o poezji Skamandra⁴⁵. Około roku 1935, kiedy poeci wileńscy wybrali własne, indywidualne drogi poszukiwań, coraz częściej decydowali się na środki artystyczne, sięgając do klasycyzmu. Był to klasycyzm otwarty, unowocześniony, który zakłada odnowienie, a nawet metamorfozę tradycji. W tomach debiutanckich żagarystów sporo było nawiązań do Awangardy Krakowskiej, ale zasadniczy rozwój całej grupy, od Miłosza po najmłodszego Rymkiewicza, zmierzał ku klasycyzmowi – zarówno w jego wersji klasycznej, jak i współczesnej. Myślę tu o największych poetach XX wieku – Leśmianie, o poezji Tadeusza Micińskiego, a ze skamandrytów – o twórczości Iwaszkiewicza.

W zasadzie główne tendencje rozwojowe poezji pokolenia 1910 zmierzały do stopniowego przechodzenia na polszczyznę oraz poetykę „klasyczną” i „klasycyzującą”. Dość częste jest mieszanie, a także łączenie (np. w poematach) poetyki i stylu klasycyzującego ze stylem awangardowym i futurystycznym (szczególnie we wczesnej poezji Jerzego Zagórskiego). Mamy tu przykłady tworzenia indywidualnych, idiolektalnych stylów w poezji Miłosza, Gałczyńskiego i Czechowicza, a także Sebyły (jako autora *Młynów...*). W większości przypadków wyraźna jest skłonność do stosowania różnych środków stylistyczno-językowych, odrzucania poetyk normatywizujących język poetycki. Miłosz i inni poeci cenili wielogłosowość i klasyczną zasadę *varietas*.

Działalność Żagarów zamyka się w latach 1931–1934. Czy to oznacza, że zostali oni wchłonięci przez poetów szerszej formacji, czyli Drugą Awangardę? Nazwa tej formacji, choć powstała w latach trzydziestych XX wieku (ma więc pozycję „historycznoliteracką”), nie należy do terminów trafnych, jest wręcz myląca, arbitralna i stronnicza, narzucona przez Czechowicza, który był blisko związany z Awangardą Krakowską. Określenie Druga Awangarda jest częściowo uza-

⁴⁵ Szerzej na temat żagarystów i innych grup literackich pisali W.P. SZYMAŃSKI: *Moje Dwudziestolecie 1918–1939*. Kraków 1998; A. KOWALCZYKOWA: *Programy i spory...* Zob. też A. ZIENIEWICZ: *Idące Wilno...*

sadnione w odniesieniu do poetów takich, jak Łobodowski, Czechowicz (którzy przewodzili poetom lubelskim), Czuchnowski czy Flukowski. Nie była to nazwa używana przez poetów Kwadrygi ani Żagarów, nie zaliczali się też do awangardystów poeci z grupy „Wołyń”, a także tacy samotnicy, jak Jastrun czy Gałczyński. Z dużą rezerwą pisał o nazwie Druga Awangarda Miłosz.

W kręgu Kwadrygi (1927–1931)

Kwadryga – grupa literacka i jej pismo – powstała w Warszawie w maju 1927 roku i funkcjonowała do czerwca 1931 roku. Była to (podobnie jak w przypadku Żagarów) grupa gimnazjalno-studencka i podobnie jak inne grupy utrzymała się w pierwotnym składzie i z zachowaniem nazwy tylko cztery lata. Nazwę „Kwadryga” (z łac. *quadri ugus* – „czwórka w zaprzęgu”) nadano już pisemku szkolnemu, które ukazywało się w latach 1925–1927 z inicjatywy Mieczysława Bibrowskiego. Do redakcji weszli także Stanisław Ryszard Dobrowolski, Wiesław Wernic oraz Bronisław Kornblum⁴⁶.

W 1926 roku na Uniwersytecie Warszawskim powstało studenckie koło literackie, które od byłych uczniów przejęło nazwę Kwadryga. Zdaniem Grzegorza Gazdy, o charakterze grupy i pisma zadecydowały m.in. „więź pokoleniowa i tożsamość przekonanych co do zadań literatury, która pod koniec lat dwudziestych wkraczała w Polskę w fazę ważnych przewartościowań; więź środowiskowo-społeczna (przyszli członkowie Kwadrygi wywodzili się na ogół z warstw robotniczych, chłopskich lub rzemieślniczych oraz więź ideowo-polityczna (lewicujący lub lewicowy radykalizm)”⁴⁷. Wydaje się, że właśnie ten radykalizm odegrał negatywną rolę w dziejach grupy i pisma.

⁴⁶ Zob. G. GAZDA: *Kwadryga*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA [i in.], s. 521; J. MARX: *Grupa poetycka Kwadryga*. Warszawa 1983.

⁴⁷ Ibidem.

W dziejach Kwadrygi można wyodrębnić trzy etapy: szkolny (lata 1925–1927), uniwersytecki (lata 1927–1933)⁴⁸ oraz Nowej Kwadrygi (lata 1933–1937). Jeśli Kwadryga z okresu uniwersyteckiego była grupą i pismem lewicującym (tzn. o umiarkowanym, względnie otwartym programie i światopoglądach członków), to Nowa Kwadryga tworzyła już formację (czy ściślej: grupę ludzi) o poglądach radykalnych, by nie rzec: lewackich.

W skład „starej” Kwadrygi wchodził Stanisław Ryszard Dobrowolski (1907–1985) Stanisław Ciesielczuk (1906–1945), Władysław Sebyła (1902–1941), Włodzimierz Słobodnik (1900–1991), Stefan Flukowski (1902–1972), Lucjan Szenwald (1909–1944), Nina Rydzewska (1902–1958), Aleksander Maliszewski (1901–1978), Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953), Andrzej Wolica (1909–1940), Stanisław Maria Saliński (1902–1969), Zbigniew Uniłowski (1909–1937). W 1928 roku dołączyli do nich członkowie grupy Meteor z Łodzi: Marian Piechal (1905–1989) i Światopełk Karpiński (1909–1940). Gazda zalicza do tej grupy Władysława Bieńkowskiego, Jerzego Jodłowskiego, Emila Schürera i parę innych osób⁴⁹.

Wśród członków Kwadrygi znalazło się dwóch wybitnych poetów: Gałczyński i Sebyła, z prozaików wymienić należy Uniłowskiego, autora *Wspólnego pokoju*. W „Kwadrydze” drukowali gościnnie: Marian Czuchnowski, Czesław Miłosz, Tadeusz Miciński, Tadeusz Peiper. Trzeba tu podkreślić, że Sebyła stał się wybitnym poetą katastroficznym, katastrofistą był też Gałczyński, który w 1929 roku wystąpił z Kwadrygi. Pewne tendencje katastroficzne wykazywała także poezja Flukowskiego.

Sądzę, że Nową Kwadrygę łączy z Kwadrygą niewiele. Po wystąpieniu Gałczyńskiego z Kwadrygi w 1929 roku, ostatni raz drukował tu Sebyła. Były to dla grupy i pisma wielkie straty. W 1937 roku z inspiracji Komunistycznej Partii Polski

⁴⁸ Niektórzy badacze przyjmują rok 1931 jako cezurę kończącą istnienie dawnej Kwadrygi.

⁴⁹ Zob. *ibidem*.

powstał miesięcznik (a zarazem i grupa literacka) „Nowa Kwadryga”. Pismo to zachowało profil dawnej „Kwadrygi”, w której obecne były różne poetyki i idee, a lewicowość traktowano jako ideę stosunkowo liberalną. W artykułach dawnej „Kwadrygi” znalazły się także hasła o wielości poetyk, problematyce moralnej i dotyczące franciszkanizmu. Pismo redagował m.in. Sebyła, który nie był ani komunistą, ani nacjonalistą. Te czasy – ogólnie rzecz biorąc dobre – stały się przeszłością. Miesięcznik zdominowali publicyści ideolodzy, tacy jak Henryk Dembiński, Ignacy Fik, Stanisław Ryszard Dobrowolski. W „Nowej Kwadrydze” nie było już miejsca dla katastrofizmu, nawet tego, który wyrastał ze źródeł rewolucyjnych.

Awangarda Lubelska (1927–1939)

Tak można określić poetów lubelskich należących do pokolenia 1910. Byli to: Józef Czechowicz, Konrad Bielski, Waław Gralewski, Stanisław Grędziński (pismo „Reflektor”). Do tego grona dołączyli poeci już znani: Józef Łobodowski, Bronisław Ludwik Michalski⁵⁰, przy czym szczególną rolę odgrywali w tej grupie Czechowicz i Łobodowski, którzy byli silnie związani z Awangardą Krakowską. Lublinianom chodziło przede wszystkim o znalezienie własnego miejsca wśród szeroko rozumianych ruchów awangardowych. Ich dążenia do publikowania własnego miesięcznika literackiego doprowadziły do wydania numeru „Barykad”. W wyniku interwencji cenzury i konfiskaty pismo zamknięto po pierwszym numerze⁵¹. W 1932 roku zespół lubelski się rozpadł: Czechowicz wyjechał do Warszawy, Michalski – do Krakowa, Łobodowski poszedł do wojska.

⁵⁰ Na temat tej grupy pisał po latach J. ŁOBODOWSKI: *O cyganach i katastrofistach*. „Kultura” [Paryż] 1964, nr 7/8. Na temat środowiska sporo materiałów publikował „Kurier Lubelski” pod redakcją Czechowicza.

⁵¹ T. KŁAK: *Czasopisma awangardy*. Cz. 2: 1931–1939. Wrocław 1979, s. 56.

Czechowicz i inni traktowali katastrofę jako zagładę o wymiarze kosmicznym, apokaliptycznym; to ujęcie zbliżało poetów polskich do tradycji biblijnej, zwłaszcza do Apokalipsy św. Jana; ich zdaniem, katastrofa rozwija się w wielkich cyklach biologiczno-naturalnych, jej znaki są widoczne w różnych zjawiskach przyrody.

Redaktorzy „Barykad” i innych pism lubelskich uważali, że czyste idee artystyczne (w stylu Awangardy Krakowskiej) są fikcją, jeśli nie towarzyszy im problematyka społeczna. Jednocześnie poeci lubelscy głosili wrogość wobec środowisk „Ziemiańskiej” i „warszawki”, skupionych wokół „Wiadomości Literackich” i kawiarni „Ziemiańska”. Lubelscy poeci mieli poparcie poetów „Ziemiańskiej”, dążących do ograniczenia dominacji poetów Skamandra. Z uwagą przyjęła krakowska „Linia” tomik Łobodowskiego *W przeddzień*, pisząc: „[...] to jest Lublin idący ku »Linii«”. Życzliwie przyjęto też debiut Bronisława Ludwika Michalskiego.

Czechowicz chciał w stolicy utworzyć centrum awangardowego ruchu. Projekt ten niezbyt się powiódł. Wpływy Skamandra były tu zbyt silne, aby mógł zagrozić Warszawie „zajazd prowincjuszy”. Z tego środowiska, jak można przypuszczać, wyszła propozycja nazwania poetów pokolenia 1910 – Drugą Awangardą, co nie wzbudzało wielkiego aplauzu całego środowiska, złożonego z żagarystów, poetów Kwadrygi, z indywidualnych twórców – jak Jastrun, a także poetów grupy „Wołyń”.

Później, już po wojnie, całe pokolenie 1910 otrzymało nazwę „Trzeci wyraz”. Poza aktywnym i dynamicznym środowiskiem poetów lubelskich, a także grupą literacką „Wołyń” pozostałe ośrodki regionalne nie miały poetów wybitnych i bardzo uzdolnionych, dlatego też głównym przejawem ich działalności było organizowanie wśród bądź czwartków literackich z pisarzami i humanistami z Warszawy czy z Krakowa. Dość często zapraszano też Czechowicza, traktowanego jako duchowego i artystycznego przywódcę młodego pokolenia 1910.

Literackie środowiska w latach 1930–1939

Na początku XX wieku doszło do pewnej aktywizacji kulturowej w zaborze austriackim i rosyjskim, o czym świadczą materiały dotyczące miejsca wychowania i zamieszkania wielu pisarzy. W Drugiej Rzeczypospolitej silne ożywienie kulturalne nastąpiło zwłaszcza w miastach historycznych. Ciekawie ułożyła się w dwudziestolecie międzywojennym mapa literackich środowisk. Pierwsze miejsce pod względem rozwoju literatury, a zwłaszcza poezji, zajmowała Warszawa. Powstały tu cztery centra literackie:

- Skamander, z jego organem – „Wiadomościami Literackimi”,
- byli futuryści (Adam Ważyk, Anatol Stern, Aleksander Wat, Bruno Jasieński i inni),
- Kwadryga (Władysław Sebyła i inni poeci pokolenia 1910),
- niesformalizowana grupa poetów indywidualnych, o różnej orientacji ideologicznej, jak Broniewski, Staff; w prozie obecność wybitnych pisarzy, jak Gombrowicz i Schulz.

Drugie miejsce należało do Wilna, powracającego jakby do romantycznej świetności i polskości dzięki odrodzeniu się uniwersytetu (ważnym jego członkiem stał się Marian Zdziechowski, filozof, socjolog, kulturoznawca), a zwłaszcza poetom pokolenia 1910, na czele z Miłoszem i Zagórskim.

Trzecie miejsce trzeba przyznać Lublinowi dzięki Czechowiczowi i Łobodowskiemu. Tu również ważną rolę odegrało środowisko Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Z historycznych miast polskich (także z ośrodków prowincjonalnych) Kraków był zdominowany przez awangardę i zaczął tracić swoje znaczenie kulturowego ośrodka Młodej Polski. Estetyczne wzorce Awangardy Krakowskiej stały się dość szybko konwencjonalne, a zarazem znormatywizowane przez Tadeusza Peipera, „papieża awangardy”. Poeci, którzy nie związali się z Awangardą bądź nie utworzyli nowej grupy poetyckiej i prozatorskiej, wybierali indywidualne drogi rozwoju. Decydowali się na współpracę (jak np. Maria Paw-

likowska-Jasnorzewska – ze Skamandrem) bądź wyjeżdżali. Kraków opuścili Czuchnowski i Flukowski. Stracił swoją dotychczasową pozycję także Lwów.

Cechą bardzo charakterystyczną literatury lat trzydziestych jest – przypomnijmy – jej peryferyczność, prowincjonalizm, regionalizm. Dlatego na mapie „literackiej” Polski należy umiejscowić: Sandomierz (miasto, z którym uczuciowo był związany wybitny poeta – Jarosław Iwaszkiewicz), Drohobycz (miasto Schulza), Krzemieniec (miasto Rumla), Równe (miasto Ginczanki i całej grupy „Wołyń”).

Wykształcanie się nowych centrów kulturowych miało związek z rozwojem gimnazjów i liceów. Niemal wszystkie grupy literackie, utworzone w latach 1929–1935, były złożone z maturzystów i studentów, jak np.: Żagary wileńskie, grupa „Wołyń”, Kwadryga warszawska (licealiści i studenci pochodzący z peryferyjnych dzielnic i miejscowości), Awangarda Lubelska oraz łódzka grupa literacka Meteor (założona przez studentów warszawskich).

Grupa poetycka „Wołyń”

Apokalipsa Wacława Iwaniuka

Wacław Iwaniuk – poeta, tłumacz, krytyk literacki, eseista, redaktor, „żywa legenda drugiej awangardy”¹ – debiutował w 1933 roku w czasopiśmie „Kuźnia Młodych”, publikował swoje utwory także w innych pismach literackich, był stypendystą Funduszu Kultury Narodowej². Poemat *Dzień apokaliptyczny* z 1938 roku³ autor rozpoczął apostrofą do ziemi rodzinnej – Wołynia, z którym czuł się głęboko związany. Jak wskazuje tytuł poematu, jego tematem zasadniczym jest pewne szczególnie dramatyczne wydarzenie, które wiąże się z Wołyniem.

Spośród utworów polskich nawiązujących do Apokalipsy św. Jana poemat Iwaniuka jest kompozycyjnie i stylistycznie najbardziej zbliżony do tekstu z Nowego Testamentu. Poeta nawiązuje do motywu czterech żywiołów, a szczególnie ognia

¹ J. WOLSKI: „Jakoś nie mogłem pisać sielanek...”. http://www.bu.kul.pl/waclaw-iwaniuk-1912-2001-we-wspomnieniach,art_11801.html#wolski [dostęp: 10.02.2016]. Zob. także *Podróż w głąb pamięci. O Wacławie Iwaniuku szkice, wspomnienia, wiersze*. Red. J. WOLSKI, H. WÓJCIK, E. ZYMAN. Toronto 2005; A. SZAWERNA-DYRSZKA: *Doświadczanie czasu. O poezji Wacława Iwaniuka*. Katowice 2011.

² Jego archiwum znajduje się w Archiwum Emigracji. http://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/ [dostęp: 10.02.2016].

³ W. IWANIUK: *Dzień apokaliptyczny*. Wybrał i przygotował do druku J. ZIĘBA. Lublin 1991. Jest to przedruk z wydania w drukarni Ferdynanda Hoesicka z 1938 roku. Wydawca podkreślił tu, że „autor nie uwzględnił tego poematu w żadnym wyborze swoich wierszy”.

i wody, często przy tym wraca do wątków, które wprowadził do utworu (wielokrotne powtórzenia są bardzo ważną cechą oryginału).

[...]

Bóg przebaczenia, jak poeta
błądzi zmęczony. Wizja chłodzi.
Oto już anioł w trawy schodzi.
Przelewa źródła wód brzemiennych.
Z dna szept ulata. Bóg jest senny.

Krzyżując noc w przebiegach lekkich
trzody gwiazdziste mdleją ranem.
Siano dojrzewa – wonne siano
płynie po łąkach. Szepty źródeł
spadają miękko z pionów szczudeł.

O błogosławcie, gdy Jan klęka,
by spić zły szept z pokosów mlecznych.
Już się unosi groźna ręka
i pierś przebija cios dwusieczny.

W śpiewie dojrzewa owoc gorzki.
Któż nie odgadnie, że Bóg karą
uderza ciągle w rytm zegarów.
Jak spada kłutwą biernych losów
i ciało rani plagą ciosów.

O Bóg przebaczy, ale Jan
błądząc skazany, czyż przebaczy.
Czy nie podniesie groźnej ręki
przeciwno Bogu w dzień rozpaczy.
[...]

*Dzień apokaliptyczny*⁴, s. nlb. 6

W poemacie Wacława Iwaniuka Bóg jest raczej ukrywającym się widzem niż demiurgiem, który rządzi światem. Poeta wprowadził także postać Jana, którym może być twórca Apo-

⁴ W. IWANIUK: *Dzień apokaliptyczny*... Dalsze cytaty pochodzą z tej edycji.

kalipsy, choć niekiedy przypomina on demona ingerującego we wszystko, co się dzieje na ziemi i w niebie.

W części inwokacyjnej brakuje natomiast nawiązania do smoków i demonów, znanych z Apokalipsy św. Jana, choć bohater utworu odwołuje się do snu, baśni i sag, a swojej wypowiedzi nadaje charakter uroczystej mowy, skierowanej do całego świata:

[...]

Za oknem długim równikiem
przez lądy i oceany
płyną z poleskich borów
zbudzone baśnie i sagi.

[...]

Po gruzach zwałonych świątyń
błąkał się duch z Jeruzalem.

Dzień apokaliptyczny, s. nlb. 1

W inicjalnej części poematu znajdują się wyrażenia typu: „czerwone księżycy”, „w kołyski martwo i pusto spadają”, „krwawiący sen”, „płoną kasztany”, „cisza z paśu”, które nie-
zbyt dobrze przystają do snu czy baśni i wprowadzają – jak sądzę – świadome uduchowienie poematu.

Dość liczne są także sygnały klęsk spadających na ludzkość i cały świat, które zostały wkomponowane głównie w opisy krajobrazów. Są one nieznane w Biblii, lecz można tu mówić o nawiązaniu do liryki Józefa Czechowicza, a także do katastroficznych obrazów i wizji poezji wołyńskiej⁵:

[...]

Krzyk się na olchach tylko oprze
i kruche ciała ich rozedrze.
Jan biegł, jak piorun raniąc w poprzek
zygzaki chmur. Spadały drzewa –

⁵ Pisała na ten temat szerzej J. SAWICKA: *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*. Warszawa 2013.

Domy rozjaśniał grom i ranił
pożarem. Płomień noc zaplał.
[...]

Dzień apokaliptyczny, s. nlb. 5

To, co dzieje się z przyrodą, można porównać z obrazami, które przynoszą widzenie świata na opak. Czy budowanie wizji snu, jako głównego sprawcy chaosu, który zdaje się rządzić światem, jest chwytem poetyckim? Wydaje się, że istotniejszą rolę odgrywają tu „obroty wyobraźni”, dzięki którym wszystko staje się możliwe. Ten motyw jest znany z poezji Władysława Sebyły, być może młody poeta nawiązał do jego wierszy.

Zygmunt Jan Rumel

Poezja Zygmunta Jana Rumla, najmłodszego twórcy w pokoleniu 1910, była związana z Wołyniem i Warszawą. Był uzdolnionym poetą ze „szkoły” Juliusza Słowackiego, Antoniego Malczewskiego, Bohdana Zaleskiego i Seweryna Goszczyńskiego. Nawiązywał też do poezji lat trzydziestych, podejmował motywy katastroficzne. Cechami twórczości Rumla było przeczcucie wojny i własnej śmierci; silnie są też w niej zaakcentowane motywy osamotnienia i pesymizmu. We wrześniu 1939 roku Rumel napisał wiersz *Zajazd*, w którym wprowadził ciemne motywy ukraińskie:

Zajechali nocą zbrojni przed dwór –
Toporami wyrąbali wrót zwór...
[...]
Rozrąbali wtargnęli – i w głąb...
Wrzask zahuczał... Odzwierza rąb!

Posypały się w drzazgach skry –
Pod toporów ciosem – jak kry...

Posypały się skry od drzazg –
Runął w cień – runął w sień dźwierców trzask!
[...]

Cień już padł – sieni dwie – komnat trzy!
Krwawy ślad... Jakiś krzyk!... Iskier skry!

Oknem w sad! Ratuj! Mord!... Dalej bór...
Zajechali nocą zbrojni przed dwór... [...]

*Zajazd*⁶, s. 15

Utwór ten bardziej przypomina rzeź ukraińską z 1943 roku niż wcześniejsze wydarzenia związane z konfliktami ukraińsko-polskimi. Nie ulega jednak wątpliwości, że powstał w 1939 roku! Tomasz Wójcik uważa, że wiersz „z jednej strony stanowi jakby reminiscencję stosunkowo niedawnej przeszłości i zagłady polskiej kultury na kresach ukraińskich w roku 1918, z drugiej – niejako antycypuje wydarzenia nieodległej przyszłości, które historycy nazwą tragedią wołyńską”⁷. Wójcik opowiada się zatem za interpretacją *Zajazdu* jako jednego z przykładów poezji p r z e c z u ć.

Jest to ważne stwierdzenie, ponieważ „motywy ukraińskie” (te tragiczne i ewokujące zagładę) stają się dopełnieniem polskiego katastrofizmu, który odnosił się już nie tylko do faszystowskich Niemiec i Rosji sowieckiej, lecz także do nacjonalistycznego szaleństwa nienawiści.

W świecie sielskim Wołynia Rumel poszukiwał także wątków arkadyjskich. Talenty liryczne i stylizacyjne poety zdradza wiersz *Przewodnica*, o delikatnej i pieśniowej fakturze. Nawiązuje on do poezji ludowej i „szkoły ukraińskiej”, a także do wiersza Adama Mickiewicza *Słowiczku mój...*

Zakukała kukułeczka zozula
szarym świtem przez zielony liść,
dzięcioł czarny po korze zaturłał –
możesz iść – możesz iść – możesz iść...

⁶ Z.J. RUMEL: *Poezje*. Warszawa 1975. Pozostałe cytaty pochodzą z tej edycji.

⁷ Przyjmuje się obecnie, że ofiarami rzezi było ponad 100 tysięcy Polaków, od starców po dzieci. Była to zbrodnia niewyobrażalna, dowodząca, że zagłada świata może się rozgrywać na relatywnie małej przestrzeni.

Zakukała zozuleńka, zakukała,
wykukała z sinej chmury świt,
świt po niebie rozsypał róże białe
cyt – poczekaj – poczekaj – cyt –

Zakukała, zakukała donośniej –
nagarnęła z sinej chmury róż,
tam pod lasem bujne żytko rośnie
przejdiesz miedzę – miedzę wąską wśród zbóż...

Zakukała, zakukała ciszej
obok miedzy przysiadła na głóg –
kroki słyszę – kroki słyszę – kroki słyszę –
licho nie śpi u rozstajnych dróg.

Zakukała, zakukała mi znowu...
przeszli, znikli – teraz idź – prowadź Bóg!
Kukułeczko, zozuleńko, bądź zdrowa –
moja rzeka już tu jest – chłodny Bug.

Przewodnica, s. 25

W tamtych czasach motywy arkadyjskie nie służyły wyrażaniu uczuć i nastrojów pogodnych, na poły muzycznych, ale tworzyły „bezbroną niewinność”, daremnie przeciwstawiającą się panoszącemu się złu. Warto tu podkreślić, że tego rodzaju utwory czystej liryki były sygnałem (częstym!) niepokoju poety, jego ucieczki do świata dzieciństwa, do poetyki snu i do wyobraźni. Poeci pokolenia 1910 dostrzegali różnice – a nawet przepaść – między kulturą masową a kulturą wysoką, elitarną, po której stronie się opowiadali. Wiersz Rumla *Dziś* – pisze Wójcik – „zamknięty moralizatorską puentą, pozostaje dokumentalnym opisem realiów cywilizacyjnych, kulturowych i obyczajowych pierwszych dekad XX wieku, z ich gwałtownymi przemianami, a równocześnie stanowi zadziwiająco aktualną refleksję nad zanikiem pierwiastka duchowego, nad rosnącym rozdzwieniem pomiędzy kulturą masową i postępem technologicznym a stanem moralności”⁸.

⁸ T. WÓJCİK: *Ulotna obecność (o poezji Zygmunta Rumla)*. „Prace Filologiczne” 2008, t. 55, Seria literaturoznawcza, s. 267.

Już nie w modzie hiszpańska gitara
Ani włoskie, piękne serenady...
Dziś muzyką jest nam dźwięk dolara,
A koncertem zaś hokej Kanady.

Dziś, gdy miłość mamy na ekranie,
A w dancingach zgrabne for-danserki...
Gdy zabawką na lwy polowanie
I miast kwiatka słoń u butonierki.

Dziś gdy profesor Piccard zwiedza stratosferę,
I lunetą szukamy mieszkańców na Marsie,
Gdy lekarze w godzinę – ulecą cholerę,
Gdy przez megafon uliczny mamy tango Warsa.

Dziś gdy nad oceanem krążą Zeppeliny
I gdy oba bieguny flagami przybrano,
Gdy świat można objechać w przeciągu godziny...
Dziś rachunku sumienia zrobić nie umiano.

Dziś, s. 67

Zwróćmy uwagę, że przykłady tradycyjnej kultury nie są zbyt wyrafinowane. Już wtedy jednak dostrzegano różnicę między dawną, tradycyjną kulturą codzienną a współczesną kulturą masową. W wieku XX dokonało się zróżnicowanie poziomu aż czterech kultur o obiegu ogólnym, czyli kultury: wysokiej; średniej (tradycyjnej); średniej (modnej); niskiej (pococznej). Rumel w wierszu *Dziś* porusza się w świecie kultur średnich, „inteligenckich”, dalekich od ostrych kontrastów, które pojawiły się w pierwszych dekadach XX wieku. Wkrótce kryzys kultury objawi się drastycznie w poemacie *Bal w operze* Juliana Tuwima oraz w wierszu *Apokalipsa*.

Anna Kamińska uważa, że „żywołność, energia, pogoda wewnętrzna Zygmunta Rumla sprawiły, że najbliżsi długo nie mogli uwierzyć w jego śmierć. Gdy zginął, miał lat 28. W jednym ze szkolnych wierszy młody poeta napisał:

[...]

Nie będę o niczym myślał,

ani niczego żałował...
...jarzębinowy wisior
smutek rumieńcem zachowa.

A potem – potem gdzieś w rowie
wargi przytulę do ziemi...
...wszystkie swe bóle wypowiem
...wrosnę zielonym korzeniem.

Przeczcucie śmierci legło się wcześniej w chłopcach tego pokolenia”⁹.

Niewiele poezji pozostało po Rumlu, podporuczniku artylerii z 1939 roku, dowódcy Batalionów Chłopskich Okręgu Wołyńskiego. W wierszach z lat 1940–1943 myśl o śmierci powracała parokrotnie. Zginął bestialsko zamordowany 10 lipca 1943 roku, nie uchroniło go to, że był pokojowym emisariuszem władz polskich.

Zuzanna Ginczanka

„Tęsknota, niepokój i samotność – brzmi w tych radosnych wierszach. Skamandrycka poetyka staje się maską katastrofizmu, witalizm Ginczanki uzyskuje wymiar heroiczny”¹⁰ – tak Izolda Kiec oceniła twórczość poetki. Autorka *Wstępu* do zbioru jej wierszy bardzo trafnie uchwyciła ambiwalencje myślowe i uczuciowe obecne w tych utworach.

We wczesnej twórczości Ginczanka obracała się w kręgu poezji skamandryckiej, pełnej radości i optymizmu, które przynoszą młodość i uroda. Ale już w drugiej połowie lat trzydziestych pojawiały się akcenty niepokoju, wiersze stawały się podobne do poetyki rówieśników „Trzeciego wyrazu”. Autorka bowiem wydłużała poetyckie wersy do struktur ponaddwudziestosylabowych i operowała typem wypowiedzi zbliżonym do poetyckiego języka żagarystów czy Awangar-

⁹ A. KAMIEŃSKA: *Wstęp*. W: Z. RUMEL: *Poezje*. Warszawa 1975, s. 11–12.

¹⁰ I. KIEC: *Wstęp*. W: Z. GINCZANKA: *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*. Poznań 1991, s. 20.

dy Lubelskiej. Z poetami generacji łączyły ją język i poetyka utworów, pewna skłonność do wypowiedzi „rozlewnej”, ale jednocześnie dzieliła ją skamandrycka postawa wobec życia i wobec języka polskiego, jako wybranego języka poezji. W domu poetki mówiło się po rosyjsku, знаła kilka innych języków, jednak rozkochwała się w polszczyźnie Bolesława Leśmiana i Juliana Tuwima.

Wybór był bardzo udany. Ginczanka pisała do „Wiadomości Literackich”, ale jej styl i poetyka wierszy zbliżały ją wyraźnie do poetów pokolenia 1910. Nie była ani awangardystką, ani uczennicą Tuwima, lecz miała wiele cech wspólnych z poetami „Trzeciego wyrazu”. Przez dłuższy czas mieszkała w Równem. Należała do grupy literackiej „Wołyń”, do której zaliczali się m.in. Czesław Janczarski (liryk i autor wierszy dla dzieci), Jan Śpiewak, Wacław Iwaniuk i Zygmunt Rumel.

Zarówno wczesne, jak i okupacyjne wiersze Ginczanki, inteligentnej i pięknej dziewczyny, były związane z tematyką miłosną i liryką dyskursywną, rozlewną, budującą długie, muzyczne frazy i wersy. W jej poezji, jeszcze przed 1939 rokiem, pobrzmiwały jednak tony niepokoju, lęku i echa niedobrych przeczuć dotyczących tego, co działo się w Europie.

Izolda Kiec uważa, że historia literatury, jak każda „historia, posiada własne okrutne prawa: hołubi mistrzów, toleruje szkoły i zapomina o rzemieślnikach. Bywa niesprawiedliwa”¹¹. Ginczanka nie była rzemieślnikiem poezji, lecz osobą ukształtowaną i oryginalną, nawiązującą zarówno do poetów Skamandra, jak i do twórców Awangardy. Wpływy skamandryckie były jednak silniejsze od wpływów awangardowych, młoda autorka długo pozostawała pod urokiem poezji Juliana Tuwima, który zresztą wysoko ją cenił. W 1944 roku w wyniku donosu sąsiadów ukrywająca się przed Niemcami poetka została aresztowana, a następnie wkrótce rozstrzelana w więzieniu Montelupich (inni badacze podają jako miejsce kaźni obóz w Płaszowie pod Krakowem). Zginęła podobnie

¹¹ Ibidem, s. 11.

jak Bruno Schulz – była to śmierć szczególnie brutalna i tragiczna, tuż przed zakończeniem okupacji.

Przed 1939 rokiem napisała wiersz *Agonia*, pełen pasji i gniewu, których na ogół unikała, będąc poetką refleksji i wyciszonych emocji:

Kreślą się żółte gwiazdy
sentymentalną lirą –
Artemis biała i smukła
w księżycu przegląda się lustrze –
taki już gwiazdnych przeznaczeń
tajemnie zapadł wyrok:
nic cię nie może zbawić,
nic cię nie może ustrzec:
 zdychasz, stara Europo,
 patosem brzękniesz jak trup
 „o Francjo, – o Anglio, – o Niemcy, – o Litwo!!!”
 zanosisz się suchotnico
 kaszałem żołnierskich rytmów
 (: więzi bęben takt stóp)
 gnijesz gangreną – policją,
 ociekasz kodeksów ropą –
 – zdychasz, stara Europo!

Jakże czeremchy naręcze
w wąskie flakony ustawiać?
jakże mi maj rozparskany
w chomąty
gnać
tabulatur?
wyżarł twój ład, wyżłopał
wolność, jak słodki nabiał,
przeżarł się, stara kanalia,
miodem rozgrzanych kwiatów –
 O drogo u stóp skomląca
 gdziekolwiek, gdziekolwiek pójdę,
 credo moje najdroższe
 bliźniaczo zrosnięte ze mną –
 spotka nas zwykły drogowskaz
 rozłupie szlak wagabundom

(: więzi bęben takt stóp)
ogółoci z konarów
zwykle, pokorne drewno;
ale się w mózgu lęgnie
jak w leszczynowym orzechu
świadomość nikła i wątła,
że wyjście jest prawie obok
(przez cynk, przez metal i ołów
prąd ostry wyblyskiem – przeszedł)
:zdychasz już suchotnico,
zdychasz stara Europo –
taki już gwiazdnych przeznaczeń
tajemnie zapadł wyrok,
nic cię nie może zbawić,
nic cię nie może ustrzec –
kreślą się żółte gwiazdy
sentymentalną lirą,
Artemis biała i smukła
w księżycu przegląda się lustrze –

*Agonia*¹², s. 46

W wierszu *Agonia* bohaterką i zarazem adresatką tekstu jest Europa. Czasy, w których powstał jej pamflet na Stary Kontynent, były niezwykle groźne, panoszyły się Niemcy faszystowskie i Rosja sowiecka. Stara, demokratyczna Europa zdawała się bezradna i jakby sparaliżowana, martwa:

nic cię nie może zbawić,
nic cię nie może ustrzec.

Autorka w opisie Europy nie szczędziła ostrych epitetów i gniewnych zdań. Dla niej była ona w stanie upadku.

Jest to utwór osobliwy nie tylko ze względu na sposób potraktowania tematu, ale także z uwagi na użyte środki stylistyczne. W poezji kobiecej dwudziestolecia międzywojennego były one bardzo rzadkie lub zgoła nieobecne.

¹² Ibidem. Wszystkie cytowane wiersze pochodzą z tego tomu.

Utwór otwierała i zamykała jakby klamra, odwołująca się do gwiazdozbioru i białej, smukłej Artemis (Artemidy), greckiej bogini łowów, córki Zeusa i Leto (Latony), siostry Apollina. Wiersz się zaczyna i kończy jakby bezpośrednim nawiązaniem do klasycznego utworu, wprowadzającego poetyczny gwiazdozbiór Liry (Lutni), boginkę Artemis, która – „biała i smukła” – przegląda się w „księżycu lustrze”. Tak mógłby się zaczynać pogodny utwór, opiewający uroki późnego, bezchmurnego nieba. Poetka jednak nawiązuje do starej Europy, na której zaciążyły tajemne wyroki. Staje się ona jakby centrum tekstu, przy czym trzykrotne powtórzenie wyrażenia „zdychasz, stara Europo!” tworzy klucz do tego utworu. Jest to wiersz bardzo daleki od subtelności i kultury polskiej poezji kobiecej.

Europę często poeci postrzegali jako kontynent zdegenerowany, zepsuty, merkantylny, skonfliktowany, agresywny, zbuntowany, wywołujący rewolucje i wojny, imperialistyczny i burżuazyjny. Ale – mimo wszystko – w literaturze, i ogólniej: w kulturze, przeważały obrazy czy wizje Europy kultury, bogatej architektury i sztuki, wielkiej filozofii, ogromnego zróżnicowania narodowych i etnicznych literatur, kontynentu pięknego i pełnego humanistycznych idei oraz wartości. Ginczanka w swoim wierszu zdecydowanie przywołuje cechy i zjawiska ujemne; co więcej, dezawuuje Europę, do jej opisu wykorzystując pejoratywne, silnie zabarwione słownictwo potoczne. To część świata, który jest stary, zniedołężniały, schorowany, wręcz gnijący gangreną – „patosem brzęknie jak trup” i „zdycha”; ląd, który „wyżłopał wolność”, „przeżarł się”. Charakterystyczne jest tu nagromadzenie form czasu przeszłego dokonanego, które mają charakteryzować to wszystko, co w Europie się stało w przeszłości, jest historią. W innych wierszach katastroficznych trudno byłoby wskazać podobną wizję Europy, która zdycha i gnije, odarta nawet z majestatu śmierci.

Poeci katastroficzni cenili sobie wysoko silne kontrasty i przeciwieństwa, istniejące w świecie i w samym człowieku.

Ginczanka nie kreśli wizji nadciągającej zagłady, nie chce wystąpić w roli proroka lub człowieka pełnego lęku i złych przeżyć. W jej wierszach katastrofa, śmierć całej Europy, wraz z wyszczególnionymi Niemcami, Anglią i Francją, dokonuje się *t e r a z*.

Katastroficzne formy pojawiają się dopiero w części zaczynającej się od wersu „O drogo u stóp skomlać”. W tej części wiersza występują formy dokonane czasu przyszłego, np. „pójdę”, „spotka nas”, „rozłupie szlak”, „ogłołoci”, które mają wyrażać jakby dopełnienie czynności i zdarzeń, które nastąpią, gdy „zdechnie Europa”. Wizja jej upadku jest procesem pewnym, dziejącym się tu i teraz, a nie proroctwem, przepowiedzeniem przyszłości: „zdychasz, stara Europo!” – mówi poetka z przekonaniem, podkreślając, że wyrok nieodwołalnie zapadł.

Ginczanka już jako młoda poetka była katastrofistką. Zdaniem Izoldy Kiec, „katastroficzne przeczucia Ginczanki nie dotyczą jedynie jej samej, uzyskują wymiar powszechny w wierszu *Agonia*, zapowiadającym zagładę Europy”¹³. Z tego powodu poetka podejmuje przede wszystkim motywy, refleksje, obrazowania dotyczące świata współczesnego, obecnego, uniwersum wyrażanego przez formy czasu teraźniejszego. Zwraca się więc „w stronę natury, stanowiącej jedyny prawdziwy i poznawalny wymiar rzeczywistości, nieskażony konwencją”¹⁴.

Fizjologia to jeden z najlepszych utworów katastroficznych, w którym poetka pisze o swojej śmierci *expressis verbis*:

[...]
cieszę się: życie! (wykrzyknik); oddechom daję posłuch,
że niby: lat siedemnaście,
że niby: jestem szczęśliwa,
a przecież jestem nadziana na pal, na własny kręgosłup
(mam w sobie śmierć nieuchronną jak igła krążąca w żyłach)

¹³ I. KIEC: *Wstęp...*, s. 18.

¹⁴ *Ibidem*.

to nie da się przekabacić,
i nie da się przeżebrać
[...]

Fizjologia, s. 58

To nie jest wiersz o śmierci biologicznej, ma on swój głębszy sens. Śmierć może przyjść w każdej chwili, zakończyć życie niby „igła w żyłach”. To nie sprawa fizjologii, lecz okrutnych czasów, w których jest się osobą naznaczoną śmiercią.

W poemacie *Krajobrazy* natomiast parokrotnie powtarza się motyw okrętów, które zostają poddane wstrząsom i falom morza:

[...]
Okręty o całych masztach płynęły wraz z morzem płynącym,
znajdując czasami przystań na szczycie skalistej góry,
lub zawijały do dolin, do łąk przybijały, na których
owady tarły łapkami małe skrzydełka błyszczące –
a porzuciwszy góry i wypłynawszy z dolin,
wyjeżdżały czasem okręty na pełnym morzu do stolic,
do stolic rozległych państw. W każdej stolicy i w mieście
każdym milkli poeci w oczekiwaniu fali.
Harfy uważnie stroili, struny baranie zwalniali
i napinali miedziane, by dźwięcznie miastom obwieścić
czas, gdy fala nadejdzie. Nocą błyskały struny,
jak nieme błyskawice poprzedzające pioruny.

A kiedy morze nadeszło, nad granatową głębiną
okręty zawadzały o szczyty ratuszów i wież –
Później stolice jak wyspy, o których słuch już zaginął,
parte potężnie od wewnątrz, parte do góry i wszecz,
znów się zaczęły wynurzać. Morze spłynęło dalej.
Poeci ujęli harfy i dzieje wyśpiewali.

[...]

Krajobrazy, s. 136

Wiersz ma formę przypowieści, nawiązującą do toposu okrętu, będącego od wieków symbolem ludzkiego losu.

W utworze tym wszystko jest zagrożone i nietrwałe, wszystko jest możliwe, spełnić się mogą najróżnorodniejsze kataklizmy:

A kiedy morze nadeszło, nad granatową głębiną
okręty zawadzały o szczyty ratuszów i wież –
[...]

Krajobrazy, s. 136

W wierszu Ginczanki *Ucieczka* ziemia ma postać „dzikiego ogrodu”, który płonie „i tkwi w ziemi jak lont”. Oprócz „płynącego barwami jak paw ogrodu” płonie – mimo że jest północ – ziemia „jasna jak żółte południe od połysku i blasku błyskawic. I grom za gromem drzewa zapala samym blaskiem i samym połyskiem”. W tym wierszu właściwie wszystko, co tworzy najbliższy pejzaż i najbliższe przedmioty, podlega niszczeniu, płonie w ogniu i „tonie w stawie lustra”:

[...]
patrzę w luster stojące stawy i wypływam z nich jak topielec,
oczy badam dłonią wylęklą i wyczuwam twardy oczodół,
wtedy – krzyk – i wybiegam na oślep do pawiego,
barwnego ogrodu,
do miedzianych drzew rozżarzonych i do bżów
rozpalonych do bieli,
w zatrzęsienie wpadam kasztanów, w kołysanie leszczyn
i wierzb,
w krzątanie mglistych pozorów i niejawną, niejasną treść –
płaczę z żalu,
całuję w usta,
śmiechem parskam
i marszczę brew,
tylko życie mi w życiu zostaje,
by o śmierci zapomnieć na śmierć.

Ucieczka, s. 130

Wiersz oddaje różne stany uczuciowe podmiotu lirycznego: od przerażenia po płacz i śmiech, emocje, które zdają się do-

wodzić, że jeszcze żyje, „by o śmierci zapomnieć na śmierć”. Dom, ogród, w którym przebywa, nie są własnym domem i ogrodem, zapewniającymi ochronę i niosącymi uspokojenie. Tylko lustro stwarza pozory normalnego życia. Jediną wartością pozostaje miłość (por. wiersze *Waga*, *Trofia* i inne).

W wielu utworach, jak np. w wierszu *Uczta* (fragment z poematu *Krajobrazy*), przewija się motyw filozoficzny nadmiaru rzeczy:

[...]
Chór pierwszy:
Dalekie są rzeczy od siebie, i miecz je podziela ostry
każda więc rzecz jest osobna. Jakiż przypisać im ład?
Spalone są wszelkie promy, zwalone wszystkie
pomosty,
zdarzenie burzy zdarzenie, trawa porasta ślad.
Niczemu nie będziesz wierny, zawsze cię wielość
pokona
Skrzydlate i bystre konie w czułych cię znajdują
ramionach.
Uczta, s. 138

Wielość to jeden z częstych motywów poezji katastroficznej. Jest to wielość rzeczy, która przeraża, nadmiar zdarzeń, które wzajemnie się burzą. Podobne motywy znajdują się w poezji Sebyły, w niektórych utworach Miłosza oraz Jerzego Zagórskiego. Występują też w *Balu u Salomona* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i w poezji Józefa Czechowicza. W poezji katastroficznej dziedzina rzeczy nie jest znakiem ładu i porządku; łączy się z chaosem i z domeną przypadku, ze światem, który nieuchronnie zmierza do zagłady, tkwiącej *in potentia* w przyrodzie i w kosmosie.

Wojenny katastrofizm Jana Śpiewaka

„Jeśli całe dzieło liryczne Jana Śpiewaka zawrzeć w wielkim poematowym tryptyku, wówczas jego figurami pierwszymi będą właśnie takie symboliczne, a zarazem dojmujące rzeczywiste postaci”¹⁵ – pisał Michał Sprusiński. Chodzi o postaci, które są imionami własnymi poety: „żeglarza ze snów prawdziwych, zaślubionego pamięci i syna marnotrawnego”¹⁶.

Śpiewak debiutował w latach trzydziestych tomikiem *Wiersze stepowe*. Debiut przyszedł dość późno, bo w roku 1938, w czasie, kiedy wybuch wojny był bliski i realny, co zmieniło charakter dotychczasowej liryki katastroficznej. Zdaniem Sprusińskiego, „*Wiersze stepowe* to jeden z ostatnich znaczących debiutów generacji, która u progu dojrzałości stanęła przed obliczem wojny”¹⁷. Lecz wspomnienie pożogi było w nich już żywe – *Sonatę dziecięcą* pisaną w roku 1934 przez liczącego wówczas 26 lat poetę – wieńczy obraz bujnej i nasyczonej zmysłowo przyrody, która powstaje z marszu pamięci: „lata powstały z okopów i poszły na przelaj”. Chodzi o pierwszą wojnę światową i lata rewolucji z 1917 roku.

Pierwszą wojnę światową wspomina poeta już w wierszach przedwojennych, czyni to wielu jego rówieśników, zapisała się bowiem jako dramatyczne i groźne wydarzenie. Byli jeszcze dziećmi, ale wspomnienie wojny tkwiło bardzo głęboko. Dlaczego? Dla wszystkich wcześniejszych generacji pierwsza wojna światowa oznaczała przede wszystkim uzyskanie przez Polskę niepodległości i wolności. Dla pokolenia 1910 była tym, czym naprawdę była: grozą, śmiercią, zniszczeniem dzieciństwa i jednym wielkim przerażeniem.

Na czas wojny i okupacji Śpiewak zamilkł jako twórca lirycznych obrazów, był bowiem poetą apokalipsy nadciąg-

¹⁵ M. SPRUSIŃSKI: *Przedmowa*. W: J. ŚPIEWAK: *Poezje*. Warszawa 1972, s. 5. Dalsze cytaty pochodzą z tej edycji.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

gającej jak nawałnica. W tomiku *Wiersze stepowe* znajdziemy mało opisów stepów i wyjątkowo pięknych miejsc wołyńskiej przyrody. Pod tym względem różnił się od innych Wołynian. W *Sonacie dziecięcej* (z 1934 roku) silne są echa dawnych wojen, znajduje też wyraz przeczucie nowej wojny, może jeszcze bardziej nieludzkiej, bo wywołanej przez totalitarne państwa.

W wierszu dominuje czas przeszły dokonany, zawarty we wspomnieniu, a formy czasu teraźniejszego nie tylko pozwalają na remiscencje, lecz także służą przywołaniu tego, co wkrótce przyjdzie, przed czym poeta odczuwa lęk. W wierszu z 1935 roku chodzi o przywrócenie przeszłości wojennej, ale ten sposób obrazowania sprawia, że wszystko dzieje się jakby współcześnie:

[...]

Step był stepem, niebo paliło się tłusto

Dniepr ku brzegom się czołgał [...]

*Strofy*¹⁸, s. 18

Wyrażenia „tłuste niebo” i „czołgał się” nawiązują do wydarzeń czasu wojny, która była taka, jaka poecie wydaje się obecnie: z gęsto przydymionym niebem oraz wolno płynącym Dnieprem. Wojna dla Śpiewaka stała się obsesją, źródłem sennych koszmarów, powodujących, że z lękiem i nerwowo jakby oczekiwał jej powrotu. Dniepr nie jest więc w cytowanym fragmencie błękitny, malowniczo wijący się, na niebie nie błyszczą zorze czy gwiazdy; powietrze jest po prostu „tłuste”, ciężkie i przydymione – jak w czasie wojny. Są to drobne szczegóły i sygnały tego, co utkwilo w pamięci poety, który zachował także inne wspomnienia:

[...]

Gdy brat bagnetem dźgnąwszy w plecy wroga
padał,

¹⁸ J. ŚPIEWAK: *Wybór wierszy*. Wstęp i wybór M. SPRUSIŃSKI. Kraków 1978. Pozostałe cytaty pochodzą z tej edycji.

trzmiel rozkołysał krzak tarniny
piechota klęcząc wysłuchiwała mszy,
zagrały karabiny oratorium Bacha.
Nad lasem kołyszącym cienie drzew brunatne
zawisło słońce jak trup na zasiekach
[...]

2

Zbierałem liście pełne zielonego strachu,
a ślad jaszczurki w krzakach wydrążony płynął
i jeśli z krzykiem nagłym chciało się uciekać,
żywopłot kroczył naprzód i drogę rozdzielał,
więc wlokłem się ścieżyną do domu pomału –
unosząc w oczach obraz nieżywego boga.
[...]

Sonata dziecięca, s. 16

Należy żałować, że późniejsze powojenne drogi poety rozminęły się z poetyką wiersza z 1934 roku, że jego mistrzem został Wielemir Chlebnikow, a nie Bolesław Leśmian.

Przypomnijmy, Śpiewak debiutował późno, nie wydał opasłego tomu, lecz mały zbiór wierszy. Były to jednak utwory otwarte, przełamujące zarówno konwencje awangardowe, jak i klasycyzujące:

[...]
i znienacka pagórki biegną za brzoza-
mi, omijają strumień, który ukrył kamień.
Mech – meduza kory, łuszczy się zielenią,
wieczór kradnie kolor i w fiolet zamienia.
Tylko słońce we dnie, tylko księżyc w nocy,
pasikonik w podskokach z trawą się jednoczy
i wypływa brzeg nagle, jak czajka na połów.
Stado fal się pluszcze, ociążałe woły,
kruche szkło w łodygach pulsuje uparcie,
pędzą wiatry w polu, jak igraszki charcie,
dzika jabłoń chciwie podsłuchuje wiśnię,
boi się, że nagle jak chmura rozprysnie
i – ulewa jabłek w dłoniach żrącej trawy –

straszy noc, południe, ze zmęczenia krwawi.
Nie przeleci bachmat ani koń kozacki,
człapie wóz po polu, ślepo, po omacku,
w skroniach mięta tętni, oddychają jaskry.
Step skręca się jak ślimak i zwyczajnie gaśnie.

Wiersze stepowe, s. 20

W pierwszym wersie *Wierszy stepowych* poeta dobitnie sygnalizuje, że nie chodzi mu o kolorowy i romantyczny mit. Wprowadza za to realia silnie związane z niespokojną, ale piękną i „przepaloną” ziemią stepową:

Step, pysk rybi i wytarty krzemień,
syпки piasek przysypał przepaloną ziemię
[...]

Widzę w tym określeniu aluzję do tego, co działo się na Wołyniu: do licznych rewolt ukraińskich, których sprawcą była UPA. Doprowadziły one do rzezi na tej ziemi, która dla Polaków stała się prawdziwą, spełnioną zagładą dzieci, starców, kobiet, w s z y s t k i c h Polaków. To był koniec polskiego mitu kresowego. Sądzę, że Śpiewak przeczuwał katastrofę. Na szczęście opuścił Równe na dwa lata przed wybuchem wojny i pięć lat przed pogromem w kwietniu 1943 roku.

Jadwiga Sawicka uznaje, że „twórcy wołyńscy w latach trzydziestych świadomi byli wszystkich zagrożeń i lęków poetyckich”¹⁹. Zdaniem badaczki, „katastrofizm” Śpiewaka wywodzi się również z doświadczeń dzieciństwa, związanych z wojną i rewolucją. Sceną opisywanych wydarzeń stają się Rosja, Ukraina i Wołyń²⁰.

Czar nieba gwiazdami dogasa
niesie burzę jak granat dostojną

¹⁹ J. SAWICKA: *Wołyń poetycki...*, s. 117.

²⁰ Zob. *ibidem*.

idą świątki w podartych riasach
płaczą – Rosja – i wołają wojna
[...]
Ej, drogami, drogami, ścieżyną
Ej, polami, polami, na przestrzał,
Cierpka wiśnia do wargi podpłynie,
ziemi krew ciepła szeleści.

Rodzice, s. 117

W utworach Śpiewaka z tych lat brakuje tonów radosnych czy pogodnych, nie ma lirycznych obrazów pejzażu. Na wizję katastroficzną składają się następujące elementy:

- motywy „krwawych obrazów” (ponieważ wojna już dawno minęła, spełnia więc funkcję zapowiedzi nowych konfliktów),
- motywy czerni, nocy, ciemności, które zostały użyte w sposób symboliczny,
- „wschodniość” motywów wyrażających wzrastanie zagrożenia, które ma nastąpić,
- sugestywne opisy krajobrazów ukraińskich, szczególnie zaś wołyńskich i poleskich, które wprowadzają wątek wielkiej pustki, monotonną równinność, bagienne obrazy, jakże dalekie od pieśni *Polesia czar*,
- osobiste przeżucie nadciągającej katastrofy, stanowiące wyróżnik semantyczny jego utworów.

Pisząc o poezji twórców wołyńskich, nie sposób pominąć dwóch nazwisk: Józefa Łobodowskiego (przebywającego jakiś czas w Równem) oraz Czesława Janczarskiego, założyciela grupy „Wołyń”, poety łagodnego pejzażu arkadyjskiego i wspomnień z dzieciństwa. Członkowie pokolenia 1910 w swej zdecydowanej większości to grupy szkolno-unwersyteckie, tworzące jedną z najważniejszych zbiorowości inteligenckich, zabarwionych lewicowo, ale – z małymi wyjątkami – nie radykalnie. Wniosły one do kultury polskiej otwartość, zainteresowania filozoficzne i historiozoficzne, dialogowość, indywidualizm i wykształcenie. Inną ważną cechą wszystkich grup stanowiła ich krótka działalność, trwająca

zaledwie kilka lat (najczęściej trzy lub cztery lata). Różnie to zjawisko interpretowano. Z jednej strony dla rozwoju pism i wydawnictw krótki czas ich funkcjonowania nie był korzystny, z drugiej jednak strony rozproszenie się żagarystów czy kwadrygantów przynosiło w efekcie rozwój tendencji personalistycznych, w tym też poszukiwań indywidualnych. Dla powstania nowej i ambitnej literatury w Polsce było to niezbędne. Miłosz odszedł dość szybko z Żagarów, podobnie jak Gałczyński z Kwadrygi. Młodzi pisarze dojrzewali szybciej i zdobywali pewne doświadczenie osobiste. Za słabość pokolenia 1910 poczytuję to, że jego poczucie wspólnoty nie było silne, ponadto w latach 1929–1934 ostatecznie doszło do indywidualizowania się grupy. Od roku 1935 następowały widoczne dyferencjacje polityczno-ideowe, osłabienie więzi pokoleniowych. Można powiedzieć, że pokolenie 1910 stało się generacją indywidualistów. Umieli się oni zmierzyć z jeszcze innym trudnym problemem: z s a m o t n o ś c i ą. Była ona obecna w życiu oraz w twórczości poetów ambitnych i wyjątkowo uzdolnionych: Miłosza, Gałczyńskiego, Czechowicza, Sebyły, Jastruna. Wszyscy oni mieli bliskie związki z katastrofizmem.

Część druga



Wybitni poeci katastroficzni lat trzydziestych xx wieku

(wybrane utwory Władysława Sebyły,
Józefa Czechowicza, Mieczysława Jastruna,
Jerzego Zagórskiego, Konstantego Ildefonsa
Gałczyńskiego)

Władysław Sebyła

Najważniejszymi, pierwszymi katastrofistami pokolenia 1910 byli Władysław Sebyła¹ i Józef Czechowicz. (Sebyła był członkiem Kwadrygi, redaktorem i współwydawcą pisma tego ugrupowania, współpracownikiem pisma „Zet”). Nie chodzi tu o wczesny debiut Sebyły z roku 1927, ale o tom drugi, z poematem *Młyny. Sonata niehumanitarna* (1931 rok) z tomu *Pieśni Szczurołapa*. Tom ten spełnia wszystkie kryteria katastroficzności ze względu na następujące motywy:

- nieufność wobec współczesnej cywilizacji, będącej w stanie upadku,
- silne akcenty profetyczne wieszczące zagładę,
- motywy strachu, a nawet przerażenia przed nadciągającą burzą; zdaniem poety, proces zagłady ziemi już się rozpoczął (poemat *Młyny*),
- przeświadczenie, że światem przestał rządzić jego Stwórca – Bóg (u Sebyły wątek załamania się wiary w Boga wraca często, stanowi chyba najważniejszy przejaw katastrofizmu poety), a władzę faktyczną sprawuje Szatan. Stąd sataniczny podtytuł poematu *Sonata niehumanitarna*),
- głęboki pesymizm, zwłaszcza odrzucenie postawy racjonalistycznej oraz religijnej, a także różnych systemów wartości, jak nacjonalizm, mistycyzm czy konserwatyzm,

¹ Tak również uważa Jarosław Marek Rymkiewicz, zob. *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1975, s. 440.

przyjęcie światopoglądu lewicowego; zachwianie awangardowego mitu miasta i techniki.

W wierszach Sebyły motywy ziemi łączą się z wątkami czarnej wody, bagna, błota. Ziemia, która w poezji Czesława Miłosza jest pełna radości, u tego poety staje się szara i mroczna, nawet piaski nad stawami są czarne, ciemne są też wody rzek, w których gniją wodorosty i inne rośliny. W opisach pełno jest robactwa, węży, owadów, raków, pajaków; brakuje zwykłych roślin i kwiatów – jest tak, jakby nad ziemią zapanowała późna jesień, a wysuszone trawy straciły kolor. Choć pojawiają się też barwy jaskrawe, jak zrudziałe pnie drzew sosnowych i kikuty drzew – nie ma zieleni, będącej dla Sebyły kolorem życia: „Glob w biegu swoim ociera się o żółte wybuchy eterów; szybko płyną nad nim tajemnicze, brązowe chmury, podobne do potworów”. Ziemia staje się sferą wszelkiej martwoty i brzydoty, budzi uczucie wstrętu i lęku. Jest to siedlisko chłodnego mroku i ciemnego wiatru, który wieje „od samotnych gwiazd”.

O nocy, daj mi sen i wyzwól mnie od snów,
którymi jawa darzy.
Niech ciemny wiatr, wiejący od samotnych gwiazd,
maskę mi zetrze z twarzy,
niech chłodny mrok odkryje moje oczy,
Zmętniałe od patrzenia,
a uszom krwi pozostaw szum
podobny
do morskich w muszli fal szumienia.
[...]
O nocy, wyzwól mnie od złych,
warczących w wietrze skrzydeł,
od młyńskich kół i od krwawiących szprych,
i od szatańskich sideł.
[...]

Młyny. Sonata nieludzka², s. 33

² Wszystkie cytowane fragmenty poematu pochodzą z tomiku: W. SEBYŁA: *Dialog w ciemności*. Wybór i posłowie W. BONOWICZ. Wrocław 2012.

W apostrofie do nocy, która zdaje się panować nad światem, poeta błaga o uwolnienie go od „szatańskich sideł”, ale prośby nie przynoszą rezultatów. Pierwsza gwiazda, która zabłysła na niebie, jest „szklista i krwawa jak oko w gorączce”.

Także ciemna ziemia nie przynosi ulgi:

[...] przez senne rowy
gdzie kamieniami przyduszone mokną
naręcza lnu, podobne w czarnej wodzie
do włosów jakichś okropnych topielic,
w których pająki wodne, larwy i płoszczyce
budują kruche dzwony ze srebrzystej bieli,
a o zachodzie
jednodniowe komary wychylają krzaki
swych wąsów z małych łódek i skrzypcowym chórem
rozpoczynają nocną uwerturę,
brzęcząc nad zgubą dnia i swoją;
i wypęzają z jam ku światłu raki
czarnym, ruchliwym rojem.

Młyny. Sonata nieludzka, s. 35

Nikt z poetów pokolenia 1910 nie opisywał ziemi w ten sposób. Pod względem konkretności obrazu wzorcem dla Sebyły musiała być poezja Bolesława Leśmiana. Jednak inaczej niż w poezji autora *Łąki* Sebyła w poetyce poszukuje brzydoty, która stopniowo narasta:

Ostatnie gwiazdy zgasły
i nad ziemią nisko
bulgoce ciepły mrok skrzydłami nietoperzy.
Nad kartoflisko
wylęgłe wczoraj ćmy
zafurkotały futrem z miękkiej sierści.
Przez szmer robactwa z czarnych łąk
i chitynowych chrzęst pancerzy
z szelestem pełźnie wąż,
rozplótszy hipnotyczny pierścień.

Młyny. Sonata nieludzka, s. 42

Oprócz obrazów czarnej ziemi, ciemnych łąk, mrocznych strumieni mamy tu nadrealistyczną wizję wielkiego mrozu i śniegu, które skuły ziemię. Opis rozpoczyna się od słów:

W martwocie mroźnej nocy wiszącej nad światem,
w bezcieniu drzew łamiących gałęzie sękatę
huczą lodowe młyny [...]

Młyny. Sonata nieludzka, s. 40

Nie chodzi tu o bajeczne wyobrażenie zimy, jak u Juliana Pałata – opis Sebyły przypomina Arktykę czy też przywołuje obrazy tajgi i dalekiej, północnej Syberii, gdzie wszystko jest skute lodem i złodowaciałym śniegiem. „W polewie twardej gołoledzi” zastygły młyny i nawet wartkie strumienie:

[...]
Pośród drzew opętanych pajęczyną siedzi
huczą młyny w polewie twardej gołoledzi,
pochylone nad taflą stawów i strumieni
trzaskają pod ciężarem wody skamieniałej,
ze skrzypieniem i zgrzytem nie ostrzonej piły
mielą na krystaliczną mąkę lodu bryły,
pryskają przygarściami iskier śnieżnobiałych
spomiędzy wirujących lodowych kamieni
ku gwiazdom mżącym srebrnie ponad gałęziami
i skrzy zmarzłe powietrze szklanymi igłami.
[...]

Młyny. Sonata nieludzka, s. 40

Zamarzają również demoniczne, upadłe anioły i wszystko podlega zagładzie, którą przynosi straszliwy mróz. Ginie w lodzie to, co było żywe:

[...]
zakutej w bryle lodu uskrzydłonej rybie
na żywo skamieniałej w krystalicznej toni
ściętej mrozem – i krzyczą z lodowatych sopli

krzykiem, który im zamarł w oczach nagłą grozą,
że już sił nie starczyło, by się oprzeć mrozom.

Młyny. Sonata nieludzka, s. 40

Trudno znaleźć w prozie i w malarstwie podobne przedstawienie zimowego pejzażu. Natomiast pod względem stopnia precyzji i pewnej jednolitości obrazu, stanowiącego określoną całość, opisy jałowej i gnijącej wśród robactwa ziemi osiągają w tym utworze efekty, jakie znaleźć można w malarstwie portretowym w Niderlandach z końca XVI i z XVII wieku. Także w poezji polskiej brakuje równie sugestywnego i konkretnego oddania zimy. Jest to wizja nawiązująca do zimy syberyjskiej, esencji wielkiego mrozu: bez ludzi i zwierząt, jakby było już po zagładzie.

Nagromadzenie w pierwszych częściach poematu obrazów ziemi, którą rządzą robactwo i czerń, oraz charakterystyka martwego pejzażu zimy są pełne barokowego nadmiaru szczegółów. Posłużyły one poecie do wywołania wrażenia, że koniec świata już się dokonał, zostawił rzeczywistość „nieludzką”, rządzoną przez upadłe anioły, robactwo i gady. Ziemia gnije lub jest skuta mrozem. Nie ma ludzi. Świat jest pusty, martwy, poddany całkowicie władzy Szatana i jego pomocników. Ta część poematu nie ma charakteru baśniowego czy balladowego, jest semantycznie i językowo dostosowana do opisów robactwa i krajobrazów rozkładającej się ziemi.

W poemacie *Młyny. Sonata nieludzka* Sebyła stosuje różne środki stylistyczne, oddające „nieludzką” poszczególne segmenty wizji. W dążeniu do precyzji i konkretności obrazu łączy styl turpistyczny z naturalistycznym, osiągając przy tym efekty podobne do znanych z tekstów Adama Mickiewicza czy Leśmiana. Opisuje krajobraz (jak sądzę, nawiązujący do krajobrazów Zagłębia) w różnych porach roku, często stosuje jednocześnie hiperbolizację i uszczegółowienie narracji. Chętnie wprowadza też ambiwalencję w sferze obrazów i refleksji. Złodowacenie ziemi jest tak wielkie, że cały

świat, wraz z kosmosem, wydaje się biały i lodowo-krystaliczny. Istnieją wyłącznie odcienie bieli. Pracują tylko młyny; ich koła się kręcą, huczą, mielą na krystaliczną mąkę bryły lodu. Wkrada się tutaj element fantastyczny, jednak poeta nie buduje baśniowego klimatu – obrazy mają budzić grozę, zima jest jakby stanem przed śmiercią. Czy jest snem? Chyba tak, jeżeli nawiązać do początku poematu, w którym poeta prosi o mocny sen. Poszczególne fragmenty tekstu sugerują, że podmiot liryczny poematu zasypia, znużony bezsennością, a świat – percypowany z taką dokładnością – jest jednym długim snem, jakby pasmem zmieniających się jak w kalejdoskopie fragmentów. Mielące samoistnie młyny też raczej mają senny rodowód, bo tylko we śnie i w wyobraźni dzieć się mogą „niehumanitarne rzeczy”. Właściwie chodzi tu nie o sen, lecz raczej o stan choroby, maligny, wysokiej gorączki i jest to motyw łączący poszczególne segmenty tekstu. Blisko tu do poezji grozy, w której nadrealistyczna wizja przenika partie widziane i realne.

Zagłada ma wymiar kosmiczny. Ziemia jest w pewnym sensie przedłużeniem kosmosu: to, co dzieje się na niej – wydarza się we wszechświecie. Dlatego pod względem znaczeniowym epitetu i metafory dotyczące ziemi są hiperboliczne. Sebyle idzie o wywołanie wrażenia ogromu grozy, o intensyfikowanie i nagromadzenie elementów opisowych.

Poemat ma charakter i sens katastroficzny. Życiodajna ziemia ulega tu okrutnej dewastacji, staje się żywiołem negatywnym, ziemią Szatana, który dopełnia dzieło brzydoty i zniszczenia. Tego rodzaju wizje obecne są także w twórczości innych poetów katastroficznych, lecz nie dorównują one obrazom kreślonym przez Sebylę. To utwór, w którym rzeczywistość oglądamy jakby przez powiększającą lupę: świat niezwykle „gęsty”, pełen szczegółów, malowany niespotykana poetycką w y o b r a ż n i ą.

Dziwne zjawiska, które dzieją się na świecie, w ziemi, wodach, połączone z zimnem powietrza, ze wzmożonym procesem butwienia, murszenia, rozkładu czy zamarzania,

to oznaki zbliżającego się końca. Zagłada przy tym nie jest tym, co ma przyjść, ona już jest i trwać będzie przez pewien czas. Ale są też inne, ważniejsze oznaki kataklizmu, który zagrozi ziemi i kosmosowi. To istotne zmiany zachodzące w świecie nadprzyrodzonym. Poemat demonstruje szerzenie się na ziemi Szatańskich rządów, przynosi głęboko pesymistyczną wróżbę „zmierzchu współczesnej cywilizacji”. Chodzi o kryzys religijny, widoczny także w utworach takich, jak *Jehowa* czy *Ojciec nasz*, ukazujących wizję upadku wartości religijnych.

Jeśli Sebyła w wierszu imitującym apele władz do obywateli pisze, że

[...]
Wszędzie szczury.
Ubrały się w mundury,
Sutanny i fraki,
A i w purpurze chodzi jaki taki.
[...]

Ogłoszenie, s. 7

– to jest to ironia, często obecna we wczesnych, na pół satyrycznych wierszach poety, której trudno szukać w licznych wierszach o Bogu i do Niego też adresowanych. Zajmują one ważne – może nawet najważniejsze – miejsce w katastroficznym nurcie poezji Sebyły.

Zbiór wierszy o Bogu zaczyna wiersz z tomu *Pieśni Szczurołapa*, zatytułowany *Jehowa*:

Zestarzałeś się, mój Boże, zestarzałeś,
Opuściły cię anioły i szatany.
Siwobrody kiwasz głową za kryształem,
Głuchy jesteś, ślepy jesteś, zapomniany.

Byłeś panem ponad ziemią, niebem, morzem...
W pas kłaniały ci się zioła, zboża, dęby;
Teraz kłamią i mordują w imię boże,
Oszukują, wycierają sobie gęby.

Nikt już sobie teraz z ciebie nic nie robi,
Wychylona z czarnej ćmy twarz Lucyfera
Śledzi cicho poplątane gwiazdne drogi,
A na ciebie – kątem oka nie spoziera.

Gniew twój nie zda się już nawet psu na budę,
Choćbyś groził ziemi, niebu, ptakom, liściom...
Tylko żydzi pochyleni nad Talmudem
Płoną czasem twoją dawną nienawiścią.
[...]

Jehowa, s. 15

Ten fragment utworu nie należy do udanych. Gdyby Sebyła użył wyrazu Bóg – zamiast hebrajskiej formy Jehowa (niewłaściwa forma nazwy Jahwe), cytowany ustęp nie byłby tak drastyczny, choć przypisanie Jehowie „dawnej nienawiści” jest co najmniej przesadne. Cechę tę należałoby raczej uznać za właściwą Lucyferowi, toczącemu nienawistną wojnę z Bogiem i ludźmi. W kolejnych czterech strofach niektóre atrybuty Jehowy – Boga poeta przypisuje ludziom. Następnie wprowadza postać Chrystusa:

[...]
Poszedł syn twój, syn wybrany, i nie wrócił.
Z nienawiścią twoją walczy bez nadziei.
A ty słomę białej brody sennie młócisz,
Zaplątany w grzywach komet, w gwiazd zawiei.
[...]

Jehowa, s. 15

Sądzę, że Sebyła połączył judaizm z chrześcijaństwem w sposób wysoce kontrowersyjny, niemogący zadowolić ani jednej, ani drugiej religii. Część pierwsza poematu *Ojciec nasz* stanowi trawestację Modlitwy Pańskiej. Charakter zmian, które wprowadził Sebyła pod koniec swojej twórczości, ukazuje zestawienie obu wersji:

Ojcze Nasz (Sebyła)

I

Ojcze nasz, któryś jest na niebie błękitny i pusty.
Nie święcę twoich imion, nie znam twoich znaków.
Z pianą oceanowe miotają wychlusty
Do nóg mi martwe ryby z twojego zodiaku.

Górą noc jak pies leży i gwiazdami szczeka,
Więc dojrzeć cię nie mogę w ciemności i mrozie,
Przyjścia królestwa twego już nie czekam,
Przed pustką stygnę w grozie.

Więzi mnie wola ciała, wszystkiego stworzenia
Strachy i nędze w żyłach moich krzyczą
I na ziemi i w niebie czyhają cierpienia,
I poją chleb powszedni bezsilną goryczą.

Nie odpuszczone przez mych nieprzyjaciół winy
Budzą mnie, z sennej wołając czeluści,
I warczą w mózgu niestrudzone młyny:
– Jeśli wróg nie odpuścił, niech ci Bóg odpuści.

I wołam: – Ojcze nasz, którego nie ma
Wywiedzionego z otchłani kuszenia,
Niechaj cię noc obrośnie potężna i niema
I gwiaździstym milczeniem zbawi od istnienia.

Ojcze nasz, I, s. 62

Ojcze Nasz (Mt 6, 9–13)

Ojcze nasz, któryś jest w niebie,
święć się imię Twoje;
przyjdź królestwo Twoje;
bądź wola Twoja
jako w niebie, tak i na ziemi.

Chleba naszego powszedniego
daj nam dzisiaj;
i odpuść nam nasze winy,
jako i my odpuszczamy
naszym winowajcom;

i nie wódź nas na pokuszenie;
ale nas zbaw ode złego.

Amen.

Okazuje się, że rysują się znaczne różnice między Modlitwą Pańską a wierszem Sebyły. Po pierwsze, poeta rozszerza tekst źródłowy, rozwija i zmienia poszczególne jego zdania. W pierwszym wersie („Ojcze nasz, któryś jest na niebie błękitny i pusty”), poeta zamienia formę jesteś „w niebie” na jesteś „na niebie” (Sebyła umiejscawiał Boga też na tronie) i dodaje wyrazy „błękitny” i „pusty”, odnoszące się do wyrażenia „któryś jest”. Wers pierwszy uległ amplifikacji, która przynosi m.in. częściową poetyzację (wyraz „błękitny”), podważoną jednak przez drugi epitet „pusty”, użyty w klauzuli, a więc w pozycji nacechowanej. Drugi wers („święć się imię Twoje”) został zmieniony na buntownicze stwierdzenie „nie święć twoich imion”, poeta przy tym nie czi, nie święci nie tylko imienia Boga (forma liczby pojedynczej), ale w ogóle „imion” Boga (forma liczby mnogiej). Brzmi to jak deklaracja niewiary w Boga, którą wzmacniają słowa „nie znam twoich znaków”. Dodatkowo Sebyła nie stosuje wielkich liter przy zaimkach „twoich”, „twojego”, toteż przypisywanie mu „metafizyczności”, „teologiczności” i „katolicyzmu” mija się z prawdą.

Kolejne nawiązanie do modlitwy następuje w siódmym wersie („Przyjścia królestwa twego już nie czekam”). Poeta przyznaje, że już stracił wiarę, co napawa go poczuciem pustki, która wywołuje w nim grozę. Dla Miłosza z kolei zachowanie wiary było bolesnym i dramatycznym przeżyciem s a - m o t n o ś c i. Motywy samotności i alienacji są częste także w poezji Mieczysława Jastruna i w wierszach innych poetów pokolenia 1910, akcentujących poczucie pustki i nieprzystosowania do współczesności. Wers ósmy stanowi kluczowy fragment poematu. Zdaniem Sebyły (i nie tylko jego), po czterech latach krwawej wojny i kryzysu wartości utrata wiary była największą ze wszystkich cywilizacyjnych katastrof. Budziła

głęboki lęk, ponieważ człowiek samodzielnie nie był zdolny do wyzwolenia się z poczucia klęski duchowej i moralnej.

Po drugie, Sebyła dekomponuje tekst modlitwy, zmienia jej sens i funkcję tak, że wiersz staje się autonomiczny, niezależny jakby od prośby „bądź wola Twoja jako w niebie tak i na ziemi”. Zastępuje ją przekonanie, że posłuszeństwo wobec Boga „więzi” wolę zarówno poety, jak i wszystkich innych stworzeń. Sebyła zmienił ponadto w wersie jedenastym sens okoliczników „i na ziemi, i w niebie”, pominął kontekst „bądź wola Twoja”, który zastąpiło wyrażenie „I na ziemi, i w niebie czyhają cierpienia”, zwłaszcza dotyczące ludzi cierpiących „głód i bezsilną gorycz”.

Po trzecie, znaczącym przemianom uległo również zakończenie tej części utworu Sebyły. Zamiast prośby o odpuszczenie „naszych win” w takiej mierze, w jakiej „i my odpuszczamy naszym winowajcom”, poeta mówi o „nieodpuszczeniu przez mych nieprzyjaciół winy”, co ewokuje w efekcie aforyzm: „– Jeśli wróg nie odpuścił, niech ci Bóg odpuści”³.

Podmiot liryczny poematu wypowiada wiele pretensji i żalów do Boga, którego istnienie i zarazem przypisywana Mu niemoc są dla niego oczywiste. Mimo to zadaje liczne pytania, które jednocześnie są oznaką przyznania się do własnych słabości i lęków. W części czwartej poematu uznaje siebie za „oschłego” i „wiary niegodnego”, przyjmuje postawę krytyczną wobec rzeczywistości:

O świecie bez marzenia, o dnie bez marzenia,
O serce moje oschłe i wiary niegodne.
Gdy każdy płomień w tobie w kamień się zamienia,
Jakże będziesz kamieniem sycić dusze głodne.

Krzyczą tłumy, szaleństwem wodzów zarażone,
Wyje zwierz wypłoszony głodem z legowiska,
Nadchodzą noce ognia, dnie od krwi czerwone,
Pora, gdy skały pójdą w proch, już bliska.

³ Aforyzm ten przypomina zdanie ze znanej fraszki *O doktorze Hiszpanie* Jana Kochanowskiego: „Doktor nie puścił, ale drzwi puściły”.

O świecie bez marzenia, jałowy i twardy.
Zanim moc twoja zadrży, nim z trwogi pobledniesz,
Nim cię czasy cierpienia ulecą z pogardy,
Proś o miłość, myśl jasną i słowo powszednie.

Ojciec nasz, IV, s. 65

Ta część poematu przynosi wizję niedobrej przyszłości, zapowiada, że szaleństwo wodzów (zapewne Adolfa Hitlera i Józefa Stalina) udzieli się „krzyczącym tłumom”. Przepowiednie poety są jednoznaczne i wyjątkowo ponure:

Wyje zwierz wypłoszony głodem z legowiska,
Nadchodzą noce ognia, dnie od krwi czerwone,
Pora, gdy skały pójdą w proch, już bliska.

Sądzę, że słowa te zapowiadają wyjątkowo trudne, tragiczne czasy. Bez wątplenia, poeta, oficer Wojska Polskiego, myślał wówczas także o sobie⁴.

Przecucie wojny

Wiersz *I znowu tupot nóg żołdackich...* powstał ponad rok przed wydarzeniami 1 i 17 września 1939 roku:

I znowu tupot nóg żołdackich
i grzmiących sotni gwizd kozackich,
gwiaździsty nad Europą but
i mrowi się ludami wschód.

A na zachodzie werbli trzask,
rozgwar motorów z nieboskłonu
i krok miarowy – wzywa łask
boga mocniejszych batalionów.

⁴ Sebyła został zamordowany przez NKWD wiosną 1940 roku. Głęboki pesymizm ostatnich wierszy jest przecuciem śmierci, o której poeta myślał wówczas często.

Ojczyzno moja, a ty trwasz
w żelaznym pogrążona gwarze,
Światowidową mroczną twarz
zwracając w cztery strony wraże.

I marzy ci się chleb i miód,
i szklane domy w rodnych sadach,
i szczęśliwości pełen trud,
pod gałęziami lip biesiada.

A niebo wokół się czerwieni,
ocknął się kontuszowy trup,
przystają mędracy przerażeni,
opustoszały widząc grób.

I znów? Czy znów? Kołowrót dziejów
w płonący krąg porywa nas,
skończyły się sny kołodziejów,
stalowy szumi groźny las.

Żelazne dęby dudnią głucho,
toczy się mur, żelazny bór.
Nad konarami, zawieruchą
znów szumi wiatr, znów śpiewa chór.
O mój rozmarynie...

*I znowu tupot nóg żołdackich...*⁵, s. 175–176

Wiersz pomieszczony w tomie *Obrazy myśli* (1938 rok) dotyczy kolejnego (aluzja do wojny bolszewickiej z 1920 roku) zagrożenia ze strony ZSRR (wyrażenia „żołdackich”, „sotni”, „gwiazd kozackich”, „mrowi się ludami wschód”, przywoływany symbol Czerwonej Armii – gwiazda, obraźliwy epitet w wyrażeniu „gwiaździsty but”). Sebyła nie miał złudzeń odnośnie do roli sowieckiego systemu, nastawionego na agresję i grożącego bezpośrednio Europie, mówił o militarnych przygotowaniach Zachodu do wojny. Choć nie używa nazwy agresora, jednoznacznie wskazuje Niemcy, np. określenie

⁵ W. SEBYŁA: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 1981.

„rozgwar motorów z nieboskłonu” to aluzja do lotniczych parad, demonstrujących potęgę lotnictwa niemieckiego. Polska, nazwana melioratywnie „ojczyzną moją”, jest zagrożona ze wszystkich czterech stron, co metaforycznie nawiązuje do twarzy Światowida, symbolizującej przynależność do Słowian. Ojczyznę Sebyła opisuje jako kraj martyrologiczny, żyjący mitami (w swoich utworach nawiązuje do szklanych domów i złotego wieku Rzeczypospolitej). Poeta wypomina „kontuszową” (tj. szlachecką) przeszłość, używa przy tym ostrego sformułowania „kontuszowy trup”. Nazywa też ironicznie Polskę krajem „mędrców przerażonych”, zapatrzonych w „opustoszałe groby”. Akcentem katastroficznym jest też potraktowanie możliwości agresji na Polskę jako inwazji ponownej, stąd powtórzenie pytań: „I znów?”, wyrażających potoczne przekonanie, że historia „kołem się toczy”, że dzieje to „kołowrót zdarzeń” powtarzających się z całym swym okrucieństwem.

Groźba, która zawisła nad „kołodziejami” (por. grę znaczeń „kołowrót dziejów” – „kołodziej”) wyrażona jest w metaforycznym obrazie wrogów jako „groźnego lasu”, lasu stalowych dębów, „żelaznego boru”. Wyrażenia te z jednej strony ilustrują siłę wroga, a z drugiej – jego liczebność. Pointa utworu powtarza metaforę kołowrotu, wyrażającą w sposób symboliczny bezradność, bezbronność kraju, a zarazem nawiązuje do początku popularnej w czasach pierwszej wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej pieśni wojskowej *O mój rozmarynie*:

znów szumi wiatr, znów śpiewa chór
O mój rozmarynie...

Utwór Sebyły sprawia wrażenie, jakby został napisany po wrześniu 1939 roku. Jego wizje, obrazy, symbole i przenośnie, aluzje do wydarzeń przeszłości mają charakter realistycznych przepowiedni, proroctw spełnionych. Wiersz przynosił wizję głęboko pesymistyczną, budzącą grozę, opartą na przekona-

niu, że katastrofa wojny jest nieuchronna, że z n o w u powstórzy się historia.

Józef Czechowicz

Józef Czechowicz był uważany za jednego z najciekawszych poetów pokolenia 1910 i Drugiej Awangardy. Prezentował różne tendencje artystyczne, wśród nich także nurt katastroficzny, z którym, jako żołnierz uczestniczący w wojnie 1920 roku (wstąpił do wojska jako ochotnik, mając 17 lat), czuł się związany w sposób szczególny. Był twórcą płodnym, aktywnym, wspierającym młodszych kolegów w trudnych latach kryzysu 1929–1933. Często redagował lub współredagował różne pisma, arkusze poetyckie, publikacje książkowe. Pracował też w wielu instytucjach, szczególnie związanych ze Związkiem Nauczycielstwa Polskiego. W latach 1934–1936 był redaktorem naczelnym „Miesięcznika Literatury i Sztuki”, a w latach 1934–1939 miesięcznika „Promień Słońca”. Wspólnie z Ludwikiem Frydem w 1938 roku założył kwartalnik artystyczny „Pióro”.

Wiersze wojenne

Pod koniec lat trzydziestych coraz większą rolę w poezji Czechowicza odgrywała wojna. Temat ten funkcjonował jako:

- zły sen, nocne koszmary i halucynacje,
- wspomnienie tragicznych wspomnień z wojny 1920 roku,
- złe przeczucia i proroctwo własnej śmierci.

Jak zauważył Tadeusz Kłak, Czechowicz „powinien mieć podobny stosunek do świata, co twórcy awangardy, tymczasem jest on bliższy pokoleniu 1910 niż pokoleniu 1905. Z wojny [1920 roku – T.W.] wrócił poeta z urazami, a poniżenie wojną można prześledzić w całej jego twórczości – od początku do końca”⁶. Przeżycia wojenne stały się bezpośrednim

⁶ T. KŁAK: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973, s. 62.

źródłem katastrofizmu poety: „[...] zapamiętane wizje walk, front, błyskawice, ognie, wybuchy, rozszalałe konie. Wszystko to opętało młodzieńczą pamięć, zapadło w wiersze”⁷.

Rzadko kto wychodzi z wojny bez urazów, ale niektórzy przeżywają ją po latach nadal, tak jakby była ciągle obecna, z utrwalonymi w wyobraźni krwawymi obrazami, poczuciem lęku i poniżenia, które stały się nasilającą się z latami obsesją. Czechowicz należał do osób z „syndromem wojny”, stała się ona tematem pierwszoplanowym jego twórczości poetyckiej i prozatorskiej. Można powiedzieć, że ukształtowała jego sposób widzenia świata. A stąd wiodły już proste drogi ku katastroficznym wizjom. Poeta nie potrafił się uwolnić od wojennych obrazów, zawierał je nawet w wierszach o innej tematyce. Utwory o wojnie nie stanowiły jednak terapii, wyzwolenia z koszmarów, których obrazy wracały. Wojna stała się więc dla Czechowicza pierwszym źródłem katastrofizmu.

Wiersze wojenne zawiera już pierwszy tomik poety – *Kamień* z 1927 roku, najwięcej takich tekstów jest jednak w tomie *Front*, znajdują się także w pozostałych zbiorach poezji, zwłaszcza w dwu ostatnich: *nic więcej* i *nuta człowieka*. Do wierszy wojennych Czechowicza należy utwór *Wąwozy czasu*, w którym poeta przekazuje wizję sytuacji frontowej. Stara się opisać senne skojarzenie czy może wspomnienie wojennych okopów. W swoich utworach mnoży takie wyrażenia, jak „brudni żołnierze”, „rowy”, „żółte kości”, „armatni atak”, „kolczasty drut”, „twarze ginących”, „bomby”, „pociski”, „płytkie okopy”, „pułki butów”, „ból” (poeta był ranny w jednej z bitew), „przestrzeń, która rzeźi”.

Chciał on w ten sposób w krótkich, zwięzłych i pełnych niedomówień migawkach przekazać grozę wojny, jej okrucieństwo, zawziętość walki. Wiersz *Front* oparł na „dialektyce dwóch kolorów: białego i szarego. Po wyliczeniu sytuacji określanych bielą pojawia się sekwencja odmienna”⁸:

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 63.

[...]

Ale tutaj nie ma wcale białości
w szarej ziemi rowy pełne brudnych żołnierzy
dym siny i różowy przechodzi do nas przez rzekę
nie białe żółte są kości
armatniego ataku ognisty prąd
na niebie nieustannie leży
to front
to zstąpienie do piekieł

[...]

*Front*⁹, s. 5

Wymienione pozostałe kolory: siny, różowy, żółty nie mają charakteru symbolicznego, lecz tworzą barwy zapamiętane przez Czechowicza jako tonacja rzeczywistej wojny.

W wojennych utworach poety nie ma opisów zmysłowych, fikcyjnych. Mimo że Czechowicz był poetą wyobraźni i sennych obrazów, gdy pisał o wojnie polsko-bolszewickiej z 1920 roku, starał się o autentyczność relacji, o prawdziwość wspomnień. Jednocześnie, choć „[o]braz ten wywodzi się ze wspomnienia, z rzeczywistego doświadczenia, [...] potrafił w nim poeta odejść od założeń lirycznego reportażu”¹⁰. W katastroficznych wizjach opisywał realne przedmioty i obrazy, np. „ogniste niebo”, „kolczaste druty”, „muł”:

⁹ J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, dalsze cytaty pochodzą z tej edycji. Wszystkie tytuły wierszy i tomików Józefa Czechowicza podaję w oryginalnej pisowni wielkich i małych liter.

¹⁰ Ibidem. Literacka wizja wojny może mieć różny charakter, np. staje się realistycznym i faktograficznym zapisem, eposowym malowidłem, jak w pieśniach historycznych Henryka Sienkiewicza, motywem, stanowiącym pochwałę rycerskich cnót i umiejętności oraz patriotyzmu i bohaterstwa, które przynoszą chwałę i sławę. Istnieją również – szczególnie w XX wieku, choć antycypacje mogą być dawne, np. barokowe – naturalistyczne obrazy wojny, budzące lęk, wstręt i poczucie przeważającej brzydoty. W ten sposób do literatury wkraczał turpizm: z obrazami wojennego okrucieństwa, kalectwa, rzezi.

[...]
muł w rzekach kolczastego drutu
wśród bomb ginących twarze
złuszczył je ból jak belki łuszczy płomień w pożarze
ziemia i pułki butów
dnie stojące na płytkich okopach
mitraliez kaszle i świsty
na ogniach nocny popas
niebo ogniste
miasto mdlejące przestrzeń która rzeźi
armaty rozpalone rwące się z uwięzi
w ogniach nicość

[...]

wąwozy czasu, s. 37

Wojna dla wielu poetów pokolenia 1910, nawet tych, którzy bezpośrednio w niej nie uczestniczyli, stała się nie tylko przeżyciem traumatycznym, lecz także rodzajem tragicznej katastrofy i zapowiedzią nowej zagłady, która stanie się główną sprawczynią apokalipsy. Dla Czechowicza wojna choć się zakończyła, wciąż trwała:

[...]
zlikwidowano wojnę spętano paktów powrozem
na próżno bo my wciąż na froncie bijemy się
patosem dział świszczących bomb grozą
jestem wciąż na pustyniach verdun
[...]

dzisiaj verdun, s. 27

Źródła poetyckich wizji Czechowicza

Kontrasty tworzyły nie tylko popularną poetycką figurę, ale też sposób interpretacji świata, w którego naturze tkwiły – na każdym kroku – przeciwstawienie, przeciwieństwo, opozycja... Opozycje semantyczne stały się ważnym czynnikiem struktury tekstu, porządkującym jego elementy. Nie jest zresz-

tą przypadkiem, że myślenie strukturalistyczne (kierunek ten rozwijał się dynamicznie w latach trzydziestych XX wieku) przenikało nie tylko do lingwistyki i teorii literatury, ale także do tekstów poetyckich. Opozycję stosowali różni poeci katastroficzni, wykorzystujący kontrasty: Arkadia – apokalipsa, dobro – zło, Bóg – Szatan, uroda starego miasteczka – brzydota współczesnych miast – molochów itp. Wzajemna zależność między obszarami arkadyjskimi i katastroficznymi polegała m.in. na tym, że wzrastała ekspresja widzenia składników wizyjnych katastroficznymi, a słabła siła oddziaływania arkadyjskich (zło w literaturze prezentuje się zwykle lepiej niż dobro).

Jerzy Kwiatkowski uważa, że „w poezji Czechowicza dominuje opozycja: Arkadia – Katastrofa. Jest to opozycja niezwykle płodna estetycznie. Krucha, łagodna uroda Arkadii potęguje apokaliptyczną grozę Katastrofy; apokaliptyczna groza Katastrofy potęguje kruchą, łagodną urodę Arkadii”¹¹. Czechowicz czynił wiele, aby jasne, arkadyjskie nurty jego poezji były atrakcyjne artystycznie. Przeważały one już w pierwszym tomiku poezji, tak jak motyw dzieciństwa, świata dobra i poczucia bezpieczeństwa.

W twórczości Czechowicza, podobnie jak w poezji innych katastrofistów, zaznaczają się ostre kontrasty między wizją dobrego i złego świata. Krytycy zwracali uwagę na obecność w jego utworach opisów polskiej prowincji, miasteczek i wsi, rodzinnego Lublina i okolic, uznawali je za wizje rajske, arkadyjskie, z dominującą cechą – e l i g i j n o ś c i ą. Poezja Czechowicza wyrażała „łagodność, czułość, bezradność, czasem jak gdyby dziecięcą”¹². Ten świat często wydaje się pogodny, życzliwy, podobnie jak świat dziecka. Można powiedzieć, że kategoria dziecięcości (mająca swoje przeciwieństwo w kategorii dojrzałości) spełnia w jego wierszach ważną funkcję poetyzacji. Podobnie było w twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, jednak semantyka poezji Czechowicza miała pewne cechy dyskretności i tajemniczości.

¹¹ J. KWIATKOWSKI: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 153.

¹² Ibidem, s. 152.

Arkadyjską wizję przedstawił w wierszu *Na wsi*, który zawierał motywy rustykalne, a zdaniem niektórych badaczy stanowił nawiązanie do poezji romantycznej. Wydaje się jednak, że źródłem bezpośrednim utworu była poezja ludowa, przy czym środowisko wsi tylko na pozór jest „snem”, kryją się w nim różne tajemnicze i smutne sprawy¹³. Czechowicz w wierszu zawarł opis pogody oraz łagodności krajobrazu, lecz liryczny niepokój sygnalizowały takie sformułowania, jak: „koryto pełne zmierzchu”, „spod ramion krzyżów na rozdrogach sypie się [...] próchno”:

Siano pachnie snem
siano pachniało w dawnych snach
popołudnia wiejskie grzeją żytem
słońce dzwoni w rzekę z rozbłyśkanych blach
życie – pola – złotolite

Wieczorem przez niebo pomost
wieczór i nieszpór
mleczne krowy wracają do domostw
przeżuwać nad korytem pełnym zmierzchu

Nocami spod ramion krzyżów na rozdrogach
sypie się gwiazd błękitne próchno
chmurki siedzą przed progiem w murawie
to kule białego puchu
dmuchawiec

Księżyc idzie srebrne chusty prać
świerszczyki świergocą w stogach
czegóż się bać

Przecież siano pachnie snem
a ukryta w nim melodia kantyczki
tuli do mnie dziecięce policzki
chroni przed złem

Na wsi, s. 8

¹³ T. WROCZYŃSKI: *Literatura polska dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1997, s. 202.

Końcowy wers („chroni przed złem”), który nawiązuje do kantyczki, zmienia pogodną, sielską nutę, dominującą w utworze. W wierszu tym już w pełni ujawniają się znamienne cechy poezji Czechowicza. Nie jest to jeszcze wiersz zdecydowanie katastroficzny, lecz przewijają się w nim głównie nuty pesymizmu czy smutnej pieśni ludowej.

W sytuacji gdy wiersz miał wyrazić lęk przed katastrofą wojenną, zabarwiał się kolorami nocy i czerni, a ton eligijny oznaczał niepokój, bezradność, a nawet przerażenie czymś, co ma nastąpić. Wtedy dominującą tonacją wiersza był lęk przed śmiercią, przejmujący osobisty ton lirycznej skargi czy żalu i złe przeczucia bliskiej przyszłości. Wówczas motywy katastroficzne nabierały dramaturgii i wizyjności (por. np. *Balladę z tamtej strony*).

W utworach Czechowicza częstym motywem, tematem tekstu jest koń, czymś więcej niż tylko *le mots – clés*. Poeta najczęściej opisywał tabun rozpedzonych koni z jeźdźcami, nawiązujący do szarży kawalerii, znanej z płócien Wojciecha Kossaka, malarstwa Piotra Michałowskiego, Józefa Chełmońskiego, Alfreda Wierusza-Kowalskiego i innych. Tadeusz Kłak uważa, że „koń staje się w poezji Czechowicza hasłem wywoławczym wszelkich niepokojów i katastrof, należy do obrazów, które je zapowiadają”¹⁴.

[...]
Gwiżdżą syreny nienawiści
tętnią jeźdźcy tuż koło mnie
[...]”¹⁵

Więzień miłości, s. 17

[...]
tonący tabun rzy

¹⁴ T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*. Wrocław 1985, s. 38.

¹⁵ T. Kłak traktuje ten wiersz jako pierwszy utwór katastroficzny Czechowicza. Zob. T. KŁAK: *Czechowicz – mity i magia...*, s. 64.

a moczar jak moczar nic
bulgoce słyszę śmiercią klaszcze [...]

złe dwie minuty, s. 94

Wizje i obrazy hippiczne są często wyolbrzymione i związane z motywami apokaliptycznymi, co nasuwa także skojarzenie ze znaną grafiką Albrechta Dürera *Jeźdźcy Apokalipsy*:

[...]
ha w wodospadach pagórków tętent lotnej pogoni
najbliżsi nienawistni na koniach smolistych i rydzych
chcesz czy nie chcesz zaliczonyś do nich
widzisz
w świtanii pałającym przewala się tłum jeźdźców
a oddalając się rosną
o klęsko
dno
[...]

przedświt, s. 136–137

[...]
i jemu tętnią konie tłum tratujące z pogardą
choć wielkie oblicze matki prawdziwie patrzy z fal
[...]

iliada tętni, s. 78

[...]
chatom złe
stoją na palcach o zachodzie ślepe
wspinają się jak konie
za chwilę się pogryzą
[...]

daleko, s. 23

[...]
pęd pęd
ciężkimi tabunami gwiazdy

tratować na szczerę
miażdżyć
[...]

*samobójstwo*¹⁶, s. 89

Nawet wtedy, gdy poeta wprowadza motyw krajobrazu, stosuje odniesienia do zachowania koni:

[...]
dokoła rżał na górach gaj i żółty las
bizantyjskie niebo rżało
[...]

elegia czwarta, s. 134

Motyw konia Czechowicz traktuje jako jedno z najważniejszych źródeł swoich poetyckich wizji:

[...]
We śnie także widuję konie, i to dość często. Niekiedy wchodzi w wodę (a rozlewiska wód, szerokie rzeki wśród leśnych brzegów, zalewy płytkie jak po powodzi, są najczęstszą scenerią moich marzeń nocnych), niekiedy ukazują mi się anioły z końskimi łbami zamiast głów, kiedy indziej znów przestrzenie wypełnione falującymi tysiącami galopujących tabunów. Wówczas sen bywa męczący. Przy głuchym odgłosie kopyt czy może jakiegoś wodospadu, godzinami całym pędzą rumaki z ciemności w ciemność. Ma to w sobie posmak fantasmagorii, a zarazem wspomnienia.

[...]
przezroczysta ściana olbrzymich rozmiarów, stojąca obok łoża, na którym ktoś spał. To łoże było błękitne i ceglaste. Za ścianą trwał wielki srebrny koń z zamkniętymi oczyma i wiedziałem, że łoże i koń znaczą śmierć.

*Felieton o koniu*¹⁷

¹⁶ J. CZECHOWICZ: *Wiersze*. Wstęp R. ROSIAK. Lublin 1963.

¹⁷ J. CZECHOWICZ: *Felieton o koniu*. „Kamena” 1956, nr 9. Cyt. za: T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji...*, s. XXXVIII–XXXIX. Zob. też J. CZECHOWICZ: *Felieton o koniu*. W: IDEM: *Koń rydzy. Utwory prozą*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. KŁAK. Lublin 1980.

Do innych ważnych figur semantyczno-stylistycznych, jakie stosuje poeta, należą opisy żywiołów ognia i wody, które – zdaniem Kłaka – mają, podobnie jak w wierzeniach religijnych, moc oczyszczającą, przynoszącą odrodzenie świata i ludzkości¹⁸. Poeci, których wizje wywodzą się z traumatycznych przeżyć, ciągle wracających wspomnień, fobii i obsesji (niekiedy bliskich stanom chorobowym, depresji), charakteryzują się skłonnością do łączenia (na zasadzie słów kluczy) elementów takich, jak ogień z wodą, czerwony udój, potop gorący, ogniowa kra¹⁹ (por. u Czechowicza):

[...]
w jałowcach czerwony ogień
krzaki w ogniu proroczym szeleszczą
[...]

pod popiołem, s. 53

[...]
wszędzie czerwienie kołem
płomienie wisząc
[...]

sam, s. 55

Ważna jest tu nie wielość wprowadzanych wyrażen, lecz liczba połączeń wyrazowych (por. „ogrody ognia”, „strumienie sekund” itp.). Topos ognia dopełnia obraz walki, symbolizuje zniszczenia, a zarazem oświeśla miejsce boju, przeraża się wreszcie w pożar, jak w wierszu *Wąwozy czasu*, gdzie należy do ważnych komponentów wojennej wizji, staje się „nicością”, która zdaje się przenikać tkankę wiersza. Powtarzalność słów kluczy, ograniczenie symboli wynikały stąd, że

¹⁸ Zob. T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji...*, s. XLIII.

¹⁹ Pole semantyczne wyrazu *ogień* zawiera wyrazy: *pożar, dym* (por. przysłowie „nie ma dymu bez ognia”), *popioły, zgliszczka, żar, płomień*, czasowniki: *płonąć, palić się, gorzeć*, rzeczownik *zgorzelisko* itd. Z kolei w kręgu żywiołu *woda* występują wyrazy: *potop, powód, wylew, pada deszcz, leje jak z cebra* itd.

dla poety istotna była naoczność widzenia, realizm w percepcji świata i katastroficznych zagrożeń człowieka. Czechowicz pisał o sobie: „Człowiek wśród płonących belek nie przesuwając sobie dowolnie pierwiastków myślowych, nie tworzy koncepcji katastrofy – on k a t a s t r o f ę w i d z i”²⁰.

Rzeka to bardzo częsty, najważniejszy topos poezji Czechowicza. Nie jest to łagodna rzeka, dobroczyńca człowieka, przynosząca mu zapomnienie i przekonanie, że zło i cierpienie przemijają. Nie będzie to „wierna rzeka” Stefana Żeromskiego, dająca ukojenie i nadzieję na zmianę w przyszłości, przechowująca wiernie to, co było, i płynąca ku temu, co będzie, co jest powrotem, co trwa, czego nie sposób zniszczyć. Dla Czechowicza rzeka to żywioł niszczący, chaotyczny, który przynieść może śmierć, wodospady, powódź itp.:

[...]
ścieka w kroplach urasta otchłanie zapełnia
wieje chaosem rzeczy co są lecz się topią
w obłokach ciepłych noc dzień przepadły zupełnie
półbrask jedynie wisi mętny szary popiół
obrazy marcoussisa piorun sen kruk sztandar
świeca morze pociski przyjaciółki ukłon
katalog róg ulicy pieśń mej matki żandarm
wszystko hurgoce w chmurach mgieł sztywnych jak sukno
krzyczący wir wybuchem znienacka uderza
[...]

wąwozy czasu, s. 35–36

Spokrewniony z tym motywem jest motyw wielkiej wody, morza, oceanu, z którymi wiążą się wizje burzy, huraganu, wzburzonych fal. Motyw rzeki to także symbol nieustających zmian, niosących z sobą niepewność oraz możliwość „istnie-

²⁰ J. CZECHOWICZ: *Przemówienie* [...] wygłoszone na inauguracyjnym zebraniu Związku Literatów w Lublinie w dniu 21 maja 1932. „Dziennik Lubelski” 1932, nr 5. Z autografu wydał tekst *Przemówienia*... T. KŁAK. „Poezja” 1966, nr 1, s. 84. Cyt. za: T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji*..., s. XVI.

nia nieprzewidzianych wirów i wodospadów”²¹. W liście do Kazimierza Miernowskiego, przyjaciela, poeta pisał: „Dokąd płynie rzeka rzeczy? Nieskończoność jest nie do pomyślenia, ale mogę spokojnie myśleć o potężnym wodospadzie u krańca rzeki. Jakże się musi mienić, lśnić wszechświat tam, u końca. Zresztą byłoby to logiczne i niepokój lat kończy się burzą, wirem, wodogrzmotem – na pewno nie spokojem”²².

Zagłada tkwi więc w samym świecie, który jest płynącą rzeką rzeczy, zjawisk, sytuacji, ludzi. Ta rzeka musi mieć swój koniec, dla Czechowicza jest to sąd ostateczny i logiczny. Trzeba dodać, że Czechowicz był bardzo dobrym, uważnym komentatorem swojej poezji, a niektóre symbole, jak „rzeki czasu” i „rzeki rzeczy”, nabierały w jego wierszach nowych znaczeń. Dlatego właściwie niemal wszystko było przejawem zagłady, skoro w świecie nie znajdował nic naprawdę trwałego i niezmiennego. Można tu zatem mówić o katastrofizmie filozoficznym, stanowiącym cechę bytu oraz egzystencji ludzkiej i jej przeznaczenia.

Inne motywy katastroficzne

Katastrofizm Czechowicza wpisywał się w dwa czasy: czas przeszłości, czyli przede wszystkim etap wspomniania wojennych zdarzeń i przeżyć poety (ten motyw powracał obsesyjnie, na jawie i we śnie), oraz czas przyszły, jako porę nowej wojny i okres przeczuwanych nieszczęść, w tym też momencie własnej śmierci. Oba te czasy ewokują obrazy i wizje konkretne, widziane i przeczuwane, rzeczywiste i wyobrażone w widzeniu sennym, w intuicji, w podświadomości, a także świadomości wyostrzonej, bardzo intensywnej.

Tomik wierszy z 1930 roku *dzień jak co dzień* oraz z 1932 roku *ballada z tamtej strony* zawierały wiele motywów kata-

²¹ T. KŁAK: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ: *Wybór poezji...*, s. XXXVII.

²² Materiały do dziejów przyjaźni Józefa Czechowicza z Kazimierzem Miernowskim. W: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. Red. S. PIŁOŃ. Wrocław 1964, s. 488–489.

stroficznych i nadrealistycznych – w wierszach Czechowicza te dwa prądy literackie odgrywały coraz większe znaczenie. Motywy lęku i zagrożenia skryształizowały się w tomie *nic więcej* z 1936 roku. Nastąpiły też ważne zmiany artystyczne i formalne, jak łączenie coraz bardziej odległych znaczeniowo toposów i wątków semantycznych oraz struktur syntaktycznych, nawiązujących do polifonicznej muzyki poważnej. Wiersze stawały się przy tym coraz bardziej zwarte i – podobnie jak u Miłosza – ambiwalentne. Podmiot liryczny staje się coraz bardziej dramatyczny, „skazany na życie”.

Zdaniem Kwiatkowskiego, jednym z najznakomitszych wierszy katastroficznych Czechowicza jest *żał* (z tomu *nuta człowieka*), wiersz, który zawiera „formułę zagłady” („zniża się wieczór świata tego / nozdrza wietrzą czerwony udój)”²³:

głowę która siwieje a świeci jak świecznik
kiedy srebrne pasemka wiatrów przefruwać
niosę po dnach uliczek
jaskółki nadrzeczne
świergocą to mało idźże

tak chodzić tak oglądać sceny sny festyny
roztraskane szybki synagog
płomień połykający grube statków liny
płomień miłości
nagość

tak wysłuchiwać ryku głodnych ludów
a to jest inny głos niż ludzi głodnych płacz
zniża się wieczór świata tego
nozdrza wietrzą czerwony udój
z potopu gorącego
zapytamy się wzajem ktoś zacz

rozmnożony cudownie na wszystkich nas
będę strzelał do siebie i marł wielokrotnie
ja gdym z pługiem do bruzdy przywarł
ja przy foliałach jurysta

²³ J. KWIATKOWSKI: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 153.

zakrztuszony wołaniem gaz
ja śpiąca pośród jaskrów
i dziecko w żywej pochodni
i bombą trafiony w stallach
i powieszony podpalacz
ja czarny krzyżyk na listach

o żniwa żniwa huku i blasków

czy zdąży kręta rzeka z braterskiej krwi odrdzawieć
nim się kolumny stolic znów podźwigną nade mną
naleci wtedy jaskótek zamieć
świśnie u głowy skrzydło poprzez ptasią ciemność
idźże idź dalej

żał, s. 132–133

Cechę znamioną stanowi jasność, z jaką poeta stosuje symbolikę śmierci. Ogranicza się ona do kilku leksemów i jest – zdaniem Kłaka – stała. Czechowicz przeczuwał śmierć nie tylko w wierszu *żał*, lecz także w innych utworach, np. wierszu *to wiem*, w których poeta wyraźnie mówi o sobie, a nie o kimś innym. Na ogół tego typu autokatastrofizm nie był w poezji lat trzydziestych zjawiskiem częstym, lęki poety trzeba więc traktować jako przecucia, które się sprawdziły²⁴. Wprowadzał on do katastrofizmu polskiego niezwykłą nutę – tragiczny czynnik fatum, „złego snu”, „złego przecucia”, które dopełniło i tak już głęboko pesymistyczną aurę jego poezji.

Pisze bardzo trafnie Kwiatkowski, że „myśl o śmierci własnej jest tu [tj. w poezji Czechowicza – T.W.] bowiem ściśle spleciona z przecuciem śmierci zbiorowej, wojny, wielkiej

²⁴ Z początkiem września 1939 roku poeta wraz z innymi uchodźcami udał się do rodzinnego Lublina. Stanisław Maria Saliński tak opisuje moment przed śmiercią poety: „Czechowicz po chwili zamierzał wyjść na próg, aby mnie przywitać, ale właśnie posłyszeli alarm. Czechowicz zawrócił, przystanął pod przeciwległą ścianą. W tej samej sekundzie sufit runął, ściana zawaliła się. Gruz nakrył go w ułamku sekundy niemal. Wszyscy wewnątrz – a było ich dziesięciu – ocalili, zginął jedynie Czechowicz”. S.M. SALIŃSKI: *Long-play warszawski*. Warszawa 1966, s. 176.

zagłady. Czechowicz był jednym z najsugestywniejszych katastrofistów w poezji Dwudziestolecia²⁵. Zagłada w ujęciu Czechowicza jest rzeczywistością nieubłaganą, gdyż w ostatecznym rachunku otworzy drogę „nowemu”. Poeta neguje przy tym katastrofę świata i ludzkości, dla niego katastrofą jest śmierć jednostki: „Dnia ostatecznego nie ma. Ten dzień to tylko mitologiczne rzutowanie chwili zgonu jednostki na kosmos, innymi słowy, poetyka metafory”²⁶.

Poeta katastroficzny częstokroć przeciwstawiał się zagładzie, usiłując ją intelektualnie i emocjonalnie pokonać. Im jej symptomy były częstsze i bardziej wyraziste, tym pilniejsza stawała się potrzeba ocalenia i polemicznego dyskursu. Jest to zjawisko typowe dla poezji najwybitniejszych katastrofistów dwudziestolecia międzywojennego: Czechowicza, Miłosza i Gałczyńskiego (jako autora *Balu u Salomona*). Przeważał jednak pesymizm, jak u Sebyły czy Mieczysława Jastruna, lub postawa oscylująca między nadzieją a sceptycyzmem, jak w poezji Miłosza (jako autora *Trzech zim*)²⁷. Rodzajem poszukiwania ocalenia była natomiast konsolacja, w myśl której po złej nocy przychodzi jasny dzień, przynoszący spokój i radość. Nie występowała w twórczości wielu katastrofistów, lecz niektórzy zamieszczali ją w końcowej partii utworów, na wzór renesansowej poezji. Również w twórczości Czechowicza „pierwszej części wiersza o ciemnej tonacji [mowa o wierszu *Knajpa* – T.W.] przeciwstawia się druga. Narastającej nocy i ciemności, znakom katastroficznego końca, przeciwstawia się zakończenie z motywem tanga, którego melodia zapowiada jasność zbliżającego się dnia. Od katastrofy następuje wyjście ku łagodności, ku sielance”²⁸.

²⁵ J. KWIATKOWSKI: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 152.

²⁶ J. CZECHOWICZ: *Klucz symboliczny do poematów*. „Kamena” 1966, nr 10. Przedruk: IDEM: *Wyobrażenia stwarzająca*. Wybór i wstęp T. KŁAK. Lublin 1972, s. 46.

²⁷ Ambiwalencja stanowiła ważną cechę poetów „Trzeciego wyrazu”, szczególnie Miłosza.

²⁸ T. KŁAK: *Czechowicz – mity i magia...*, s. 74.

Poezja Mieczysława Jastruna²⁹ – śmierć poezji

Dla Mieczysława Jastruna jedną z największych wartości kulturowych była poezja, o czym świadczy m.in. jego wiersz zatytułowany *Śmierć poezji*. Jest w nim mowa o spaleniu przez funkcjonariuszy Josepha Goebbelsa dzieł Heinricha Heinego, poety żydowskiego pochodzenia, wybitnego romantyka żyjącego w Niemczech. Faszyści niemieccy w ten barbarzyński sposób odcinali się od tego, co było w ich kulturze i historii najlepsze. Jastrun, znakomity tłumacz poezji niemieckiej, zareagował na to wydarzenie bardzo ostro, co zostało oddane w wierszu *Śmierć poezji*:

Po wypalonych śladach idą,
Tropami stepu, mrokiem znowy,
Łaciny dźwięk przedrzeźniać dzidą,
Podpalać cień dantejskich strof
I toporami rąbać strop,
Co patrzy snem rafaelowym.

Pogrzebem nikt nie uczci ciebie,
Rozpaczą nie pożegna nikt.
Stepowy czas, spłoszony żrebiec,
I grzywa jego – ptaków krzyk.
Milczenie Lety, czarny Styks
Ostatnie słowo twe zagrziebie.

Owidiusz mógł z północy dzikiej
Do Romy tęskne wiersze ślać,
Mógł patrzeć w mgliste oczy Scyty
Odbite w rzece rzymskich tarcz –
Ale ja, cieniem twym przeszyty,
Nie mogę z ziemi mojej wstać.

²⁹ Interesujące uwagi na temat twórczości Mieczysława Jastruna znaleźć można w książce: J. ŁUKASIEWICZ: *Mieczysław Jastrun spotkania w czasie*. Warszawa 1982.

Żegnaj! W pustynię odejdz ciemną!
Szponom szaleństwa i przemocy
Ochłapy rzuć – ojczyźnie sępiej.
Niech w trzęsawiskach czarnej nocy
Toną zielonych wiosen kępy.

.....
Rozpostrzyj cienie swe nade mną.

*Śmierć poezji*³⁰, s. 134–135

Wiersz ma charakter symboliczno-alegoryczny. Niemal wszystkie strofy są ubrane w kostium łaciński, rzymski. Włochy występują tu jako obrazy kultury starożytnej i renesansowej, poezji i malarstwa. Wysokiej kulturze Jastrun przeciwstawia barbarzyństwo Scytów, reprezentujących prymitywne ludy germańskie, wielokrotnie napadające na Rzym (w XV wieku zniszczone zostały m.in. stropy kaplic z freskami Rafaela Santiego). Poeta wprowadza tu leksemy ilustrujące obraz zniszczeń: wypalone ślady, podpalone strofy Dantego itp. W celu podkreślenia dzikości najeźdźców używa słownictwa związanego z barbarzyńską inwazją: „topory”, „szpony szaleństwa i przemocy”, tworząc ekspansywne obrazy typu „łaciny dźwięk przedrzeźniać dzidą”. Sądzę, że wyrażenie pejoratywne „ojczyzna sępia” odnosi się do kraju Heinego, a niezbyt jasne strofy druga i trzecia:

[...]

Ale ja, cieniem twym przeszyty,
Nie mogę z ziemi mojej wstać.

Żegnaj! W pustynię odejdz ciemną!

[...]

są dialogiem podmiotu lirycznego z duchem niemieckiego poety. Ta część wiersza oddaje bezsilność wobec przemocy i szaleństwa najeźdźców.

³⁰ M. JASTRUN: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1956. Dalsze cytowane wiersze pochodzą z tej edycji.

Podobny motyw i stylizacja występują w wierszu *Napis na ruinie*:

Najlepsza nasza część
W przepaść runęła.
Żelaznej zmowy pięść
W proch zetrze dzieła.

Po grzędach wielu głów
Przejdą chorągwie,
Łodygi naszych snów
Topór zarąbie.

W sumieniu naszym, patrz!
Gwałciciel w zbroi
Jako stepową klacz
Historię poi.

Napis na ruinie, s. 120

Cytowane utwory zostały wydane w tomiku *Strumień i milczenie* w 1937 roku. Powtarzają się w nich te same lub podobne określenia symboliczne, takie jak „step”, „stepowy”, „przejdą – idą”, „patrz! – patrzeć”, „zarąbie – rąbać”, „topór – topór”. W obu wierszach poeta podjął wątek historii, która powtarza się co jakiś czas, niszcząc to, co stworzyła wcześniej, w obu powraca też motyw barbarzyńców, pozostawiających po sobie śmierć i ruiny.

Jastrun parokrotnie w swoich utworach nawiązywał do toposu dziejów historii i losów kultury, m.in. w wierszu *Dzieje* z tomiku *Dzieje nieostygłe* z 1935 roku:

Jak epoki geologiczne
Idą dzieje. Czy idą, czy stoją?
Nie wiesz nawet. I nie pytaj milceń,
Co nie znają twego niepokoju.

Patrzysz w wodę – czy ty płyniesz z nią,
Czy też ona unosi cię sobą?

Nieruchome, przepastne dno.
Spojrzyj. Przeraż się! Zacznij na nowo!

Słyszysz? czarne zabobonu miotły
Nad stuleciem, na asfalcie dni.
Ręce czułe, które wieńce splotły,
Warte rąk, co nurzały się w krwi!

Jak na wpół mityczny daniel, tur
W głębiach nafty zabalsamowany
Wraca w dzieje stary, ludzki spór,
Otwierają się zakrzepłe rany.

Narastają ciężkie, twarde warstwy,
Kondygnacje wieków, neolity,
Dudni ziemia pod czwartym cesarstwem,
Mioceny prześwitują świtem.

Wśród stuleci, jak wśród godzin, sam,
Idąc miastem nocą neonową,
W huku maszyn, w blasku białych lamp
Spojrzyj. Przeraż się. Zacznij na nowo.

Dzieje, s. 82–83

Jednak pełniejszy i bardziej refleksyjny był rozrachunek Jastruna z Georgem Wilhelmem Friedrichem Heglem, Karolem Marksem i z pozytywistami (a nawet darwinistami) w odniesieniu do poglądu o stałym postępie historii w różnych społeczeństwach. Poeta nie podzielał też przekonania o ciągłej ewolucji, doskonalącej poszczególne gatunki, w tym także człowieka. Według niego, historia, dzieje świata i człowieka toczą się kołem, nie są linearnym, wznoszącym się stale do doskonaleniem, ale cofają się jakby do punktu wyjścia. W wierszu *Burza* zdecydowanie odrzuca myśl o „wielkiej rewolucji”, traktując ją, podobnie jak Oswald Spengler i niektórzy historycy francuscy, jako barbarzyński akt nienawiści i wyzwolony proces niszczenia. Posłużył się obrazem rewolucji francuskiej, ale przecież XX wiek, epoka wojen i rewolucji, doprowadził do jeszcze większych ofiar i zbrodni.

Jastrun nie należał do poetów posługujących się mową wprost. Był z jednej strony – co już udowodnił Jan Błoński – poetą symbolicznym, z drugiej – chętnie używał paraboli, aluzji, nawiązań do dzieł sztuki, wątków zaczerpniętych z historii. Wszystkie te środki wykorzystał w *Burzy*, w ten sposób powstał utwór pełen znaczeń:

Burza po szynach błyskawic, rusza zbudzone stulecie
Węgla, żelaza i stali.
Gwizdnęły pierwsze maszyny w nowopoczętym świecie,
Złoto się w rękach pali.

Maszyny – ręce człowieka. Bankierzy. Monopoliści.
Jesień – królewska mennica.
Szemrzą błękitne banknoty, rulony śmiertelnych liści.
I gniew podziemny w stolicach.

Ludwik czy Filip? Niech gwiazdy swe ziemskie
place zapalą!

Królowie stygną w pomniki.
Nimfy z obrazów Bouchera wstępują na schody Wersalu.
Fontanna: bukiet muzyki.

A oni – górnicy historii, korytarzami, przekopem
W wybuchy mitraliez nad miastem!
O, patrz! robotnicy francuscy w poległych swoich –
spod kopyt
Unoszą wiek dziewiętnasty.

Północą Niemcy powstały, zielone wzgórza, doliny.
Nad Renem w drzewach wiatr płacze.
Nad ranem ruszyły maszyny, nad ranem ruszyły maszyny,
Nad ranem ustali tkacze.

Muza tych lat, Marsylianka, w drzew
zamartwychwstałych pąkach

I w gromie czerwonym bębnow
Prowadzi na barykady, pół-dziewka, pół-Amazonka.
„Ach, ręce nieba osiągną!”

I nad wieńcami, komedią, nad bulwarami i złotem,
Gdy kłębi się wrzawa uliczna,

Wysoko kopyt ciężarem łamiąc stulecia jak płoty
Przeciąga burza mistyczna.

Burza, s. 84–85

Częste odwołania do literatury i sztuki oraz do historii państw i społeczeństw dawnych, starożytnych epok, także do dziejów nowożytnych i współczesnych sprawiają, że można Jastruna uznać za poetę kultury w pełnym tego słowa znaczeniu. Chodzi tu o bogaty świat wartości humanistycznych, zagrożonych jak nigdy dotąd przez współczesnych Scytów. Poeta już przed wojną bardzo dobrze znał dzieje kultury i poezji, co pozwoliło mu zajmować się też translacją. Wydarzenia w Europie napawały go przerażeniem i pragnieniem dania świadectwa prawdzie, a także uzewnętrznienia swoich przeżyć, które czyniły go katastrofistą wielkiej klasy.

Kolejnym ważnym motywem katastroficznym w poezji Jastruna jest cywilizacyjny, awangardowy motyw maszyny i miasta jako sił niszczycielskich. Jest w tym wierszu aluzja do entuzjastycznego hasła miasto – masa – maszyna, które atakowali już poeci Skamandra: Julian Tuwim, Antoni Słonimski i Kazimierz Wierzyński. Jastrun skupił się na rozwoju technik w XIX wieku, powołaniu jakby nowego świata:

Burza po szynach błyskawic, rusza zbudzone stulecie
Węgla, żelaza i stali.

Burza, s. 84

W wersji „rusza zbudzone stulecie” poeta chciał podkreślić pewien impet towarzyszący pod koniec XIX wieku wszelkim zmianom gospodarczym i ekonomicznym, co w XX wieku doprowadziło do industrializacji całego kraju. Mijają rządy królów, pozostają po nich zimne pomniki, do głosu dochodzą „górnicy historii” i robotnicy francuscy, którzy „unoszą wiek dziewiętnasty” – pisał poeta. Następuje przebudzenie „nad Renem, nad ranem”. Kilkakrotnie powtórzone określenia: „nad ranem ruszyły maszyny, nad ranem ruszyły maszyny / Nad ranem ustali tkacze”, mogą sugerować nawiązanie do czasów

rewolucji francuskiej. Jastrun *Marsyliankę* nazywa „muzą tych lat”, „pół-dziewką, pół-Amazonką”, która prowadzi na barykady „w gromie czerwonych bębnow”, co przywołuje znany obraz Eugène’a Delacroix *La Liberté guidant le peuple*, przedstawiający lud paryski, idący na barykady. Rewolucję francuską, która przyniosła wiele ofiar i barbarzyńskich zniszczeń, poeta ocenia surowo i nazywa, po przywołaniu słów *Marsylianki* „Ach, ręce nieba dosięgną” – „burzą mistyczną”. Można odnieść wrażenie, że przydawka „mistyczna” została użyta z ironią, gdyż sposób widzenia i oceny zarówno rewolucji, jak i historii są znacznie ostrzejsze niż ironia. Burza w tym wierszu to symbol rewolucji, którą poeta traktuje jako klęskę i źródło zmian, jakie następują w XIX i XX wieku (rewolucja 1905 roku i 1917 roku). Niektóre metaforyczne i symboliczne obrazy budzą pewne wątpliwości, zwłaszcza dwa ostatnie wersy:

Wysoko kopyt ciężarem łamiąc stulecia jak płoty
Przeciąga burza mistyczna.

Burza, s. 84

Skąd użycie tu słowa „kopyta”, nasuwającego skojarzenie z końmi? Czy w grę wchodzi znana grafika Dürera *Jeźdźcy Apokalipsy*³¹? Przypomnijmy: Mieczysław Jastrun był koneserem malarstwa i często wątki z nim związane wprowadzał do poezji. Także motywy muzyczne wykorzystywał jako przenośnie, symbole, poetyzmy czy rekwizyty dawnej kultury.

Historia w poezji Jastruna

W tomiku *Strumień i milczenie* zagadnienie dziejów, historii powracało często jako jeden z najważniejszych tematów, pozostających częścią trójkąta: historia – kultura – poezja i sztuka, który można traktować jako obraz poetyckiego systemu wartości poety. Zmieniły się one w latach 1936–1937 na skutek

³¹ W literaturze i malarstwie koń niekiedy symbolizował śmierć (pisał o tym C.G. JUNG: *Symbole der Wandlung*. Zurich 1952).

groźnych wydarzeń, zapowiadających nową i jeszcze gorszą niż pierwsza wojna światowa hekatombę. Totalitaryzm faszystowski w Niemczech był przerażający. Tragiczne sygnały docierały też ze Wschodu. Wylewało się morze nienawiści: z jednej strony antysemityzm i nacjonalizm hitlerowski, a z drugiej strony – nienawiść klasowa. Oba mocarstwa totalitarne łączył mit władzy, wodzostwa, wprowadzenie ostrej cenzury, a także aparat represji i dyktatorstwa, o czym historycy i historiozofowie XIX wieku milczeli. Niepokój poety o losy Europy i świata rósł. Była to obawa o kulturę, poezję i sztukę, o wysoki poziom kultury europejskiej, dotąd wzrastający w poszczególnych epokach. Poeta zdawał sobie sprawę ze śmiertelnego niebezpieczeństwa, które dotyczyło zarówno dziejów, jak i kultury Europy. Hitler i Stalin dążyli do podboju świata, choć groźniejszy wydawał się dyktator jawnie nawiązujący do germańskich mitów podbojów.

Czas natury jest czasem kolistym, czasem powrotu, jak pisał Jastrun w wierszu *Koło*: „Od koła uczyć się uczuć niestrudzonego powrotu”³². Koło jako symbol czasu było w poezji katastrofistów znakiem negatywnym, niszczącym wszystko to, co zostało stworzone. Dla poety jest to oznaka ciągłego powrotu do punktu wyjścia, czas ładu panującego w świecie. Pogląd ten zmienił się, kiedy poeta mówił o historii, tak jak w wierszach *Śmierć poezji* czy *Napis na ruinie*, w których „niestrudzony powrót” jest czasem powrotu do życia ludzi pierwotnych. W utworze *Koło* poeta toczył jeszcze swój dialog wewnętrzny, dostrzegał szczególnie w poezji i sztuce wartości ocalające. Wiersz ma charakter filozoficzno-refleksyjny i napisany jest językiem bogatym w obrazy, całe wizje i tropy stylistyczne. Poeta stosuje aliterację, np. „uczyć się uczuć”, „niepowrotnych obrotach szprych”. Często zamiast czasu przeszłego używa teraźniejszego oraz powtórzeń, np. „czerwiec złoty”, „złożonych zachodem”. W strofie drugiej nawiązuje do znanego obrazu Leona Wyczółkowskiego, wyrażającego spokój, dzięki któremu „opada groza”, ruch czasu

³² M. JASTRUN: *Wiersze zebrane...*, s. 127.

przestaje istnieć („Toczą się w miejscu koła”, „Wszędzie w gotowe kontury wchodzą barwy”).

Katastrofizm Jerzego Zagórskiego

Jerzy Zagórski³³ należy do tych katastrofistów, dla których zagłada świata ziemskiego i kosmosu już się zaczęła, nabiera szybkości oraz dynamiki. Tak opisuje to w wierszu *Jak?* z tomu *Ostrze mostu*:

Jak?
Po kostki kroczymy w dniach.
Łuny nad Azją, dymy nad Europą.
Pni
lasów powalonych przez groźne orkany
nie przeliczyć na rzekach pełnych.
Ocean idzie z szumem przez pola Nicaragui.
To lądy powstają nowe,
To Atlantyk się żagwi.
Ameryka pęka na równe dwie połowy.
W jakie zakłąć was możliwości,
jaką pieśnią nad wami urosnąć,
Dni?
Arteriami miast buzuje tłum: „Chleba, filmów, bawełny!”
Państwa jak bąble z ropą
pękają pod przypiływem.
Arteriami miast filozof złotogrzywy,
strach.
W kosmos organy
W skrach
Grzmią.
Jak dotrzymać kroku dniom?

*Jak*³⁴, s. 23

³³ Warta uwagi jest pozycja Andrzeja NIEWIADOMSKIEGO: *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności*. Lublin 2001.

³⁴ J. ZAGÓRSKI: *Czas Lota. Wybór poezji*. Warszawa 1956. Dalsze cytaty pochodzą z tej edycji.

Poeta rozpoczyna wiersz od opisu „łun nad Azją i dymów nad Europą” – jego wizja zagłady ogarnia nie tylko jeden kontynent, lecz całą kulę ziemską. Daje wyobrażenie wielkich zmian, rozpadania się lądów, szaleństw orkanów powalających lasy, powstawania nowych lądów, pękania Ameryki na połowy. Wymienia klęski możliwe i bardzo prawdopodobne. Opisuje wydarzenia realne, jak buntowanie się mas, wołających o „chleb, filmy i bawełnę” (nasuwa się tu skojarzenie z postulatem *panem et circenses*). Połączenie różnych oczekiwań przynosi negatywny obraz miejskich tłumów, przypominający niektóre wiersze katastroficzne Tuwima, Słonimskiego czy Wierzyńskiego. Zdaniem poety, katastrofy, które wydarzają się w dzisiejszych miastach, potęgują strach, stały się codzienne i dotyczą całej kuli ziemskiej. Wiersz ten pod względem użytych środków stanowi przykład – nieczęsty w poezji Zagórskiego – tekstu jasnego, przejrzystego i ekspansywnego. Poeta zmienił katastroficzne formy czasu przyszłego na czas teraźniejszy. Dzięki temu w utworze dobitnie akcentuje, że k a t a s t r o f a już jest, nie wiadomo tylko, jak ją powstrzymać, skoro nawet „Ocean idzie [...] przez pola Nicaragui”³⁵.

Wyobrażnia i fantazja to cechy dyskursu poetyckiego Zagórskiego. W poemacie *Kair* wzorcem miasta molocha była bliżej nieznana metropolia europejska, co nie przeszkodziło poecie, aby „czuć się” w Kairze jak w Warszawie. Najbardziej wyrazista w jego opisie jest niezmierzona wielość przedmiotów, która wydaje się zabawna, ponieważ poeta patrzy na miasto jak chłopiec, chłonący świat szeroko otwartymi oczami³⁶. Zagórski jawi się tu jako poeta kochający dziecięce gry i zabawy:

³⁵ Nieprzypadkowo poeta przywołał tu nazwę kraju, w którym na początku XX wieku doszło do destabilizacji, licznych rebelii, inwazji amerykańskiej i puczu. Kryzys w Nikaragui powiększał także deficyt benzyny. Nawiazaniem do morderstwa w czasie id marcowych może być zabicie Augusta Sandina.

³⁶ W tej stylizacji dość często jest przywoływana kategoria dziecięcości, obecna też w poezji Gałczyńskiego, Teodora Bujnickiego, Czechowicza i Miłosza (*Trzy zimy*).

[...]

Strzelam do kaczek ciągnących wysoko, wysoko z rusznic
I z klocków układam KAIR – zabawne miasto w powietrzu.

[...]

Kair, s. 31

Ale co ciekawe, świat widziany przez chłopca jest groźnym uniwersum, zapowiada rychłą katastrofę:

[...]

Miasta są pełne wystaw, światel, okrzyków i kwiatów,
Domów z kamienia i z cegieł, ze szkła, z metalu, z żelbetu,
Stalowych konstrukcji, które ogniem w łomocie się splata,
Gdy kuje jak mitralieza młot majstra – śmiałego poety.

[...]

Kair, s. 33

W utworze zatytułowanym *Rozmowa*, z tomu *Ostrze mostu*, zamiast dialogu Zagórski zawarł poemat na cześć poety – demiurga, dla którego wszystko jest wykonalne:

[...]

Przedmioty nie przeczą
Pokrewieństwu, któregoś im dowiódł:
Możesz wszystko porównać do morza, którego nie
widziałeś
nigdy, ale o którym z obrazków wiesz, że tam są
łód-
ki na brzegu.

Możesz wszystko porównać do lasu. Możesz wszystko
porównać
do śniegu.

Powiedz:

Łąki zalała woda.

Powódź.

Wyrośniesz. Wybuchnie wojna. Będziesz w samolocie
błyszczącym, huczącym i śmigłym
Pętlcami obłoki sprzęgł, pruć ziaęb,

Jak wachlarze zasłony roztaczał,
A kiedy polem rodzinnym cień twój przebiegnie znowu,
Babcia zapatrzy się w niebo,
Nie potrafi go wzrokiem rozgrzebać.
Bomba spadnie na klomb.

Rozmowa, s. 30

Ulubionym czasem poety jest czas teraźniejszy, w którym toczą się różne sytuacje i wydarzenia, czas będący prawdziwym, realnym bytem. To okres, który rozpoczyna się narodzinami i wraz ze śmiercią się kończy. Wszystko inne jest fantazją. Jest też czas przyszły, pora przepowiedni i wróżb, a w przypadku wiersza *Rozmowa* – to czas wojny.

Katastrofizm groteskowy i liryczny Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego

Do poematów Gałczyńskiego, pisanych w okresie międzywojennym, Marta Wyka zalicza: poematy groteskowo-absurdalne, np. *Koniec świata*, oraz poematy liryczno-katastroficzne, np. *Noctes aninenses* czy *Bal u Salomona*. W określeniu „poemat groteskowo-absurdalny” dobrze oddaje charakter niektórych utworów Gałczyńskiego słowo „absurdalny”. Można je rozumieć jako „nieprawdopodobny”, „nierealny”, „nonsensowny”, a także „dramatyczny” lub nawet „tragiczny” (wówczas utworem liryczno-absurdalnym byłby *Bal u Salomona*). Proponuję następujący układ genologiczny: poemat groteskowo-absurdalny (*Koniec świata*), poemat liryczno-absurdalny (*Noctes aninenses*, utwór liryczny, pełen światła, wigoru, uroków nocy letniej) oraz poemat katastroficzno-liryczny (*Bal u Salomona*).

Pierwszym katastroficznym poematem Gałczyńskiego był *Koniec świata – wizje świętego Ildefonsa*, czyli *satyra na wszechświat* z 1928 roku³⁷. Zdaniem Wiesława Pawła Szymańskiego, „poemat ten zapoczątkuje w twórczości Gałczyńskiego ciąg obrachunków cywilizacyjno-kulturowych – dokonywanych

³⁷ Ukazał się w „Kwadrydze” w 1929, nr 2, kiedy poeta był jeszcze związany z tą grupą.

oczywiście z pewnym przymrużeniem oka”³⁸. Utwór ten inicjuje zarazem i rozwija jeden z najważniejszych nurtów poezji Gałczyńskiego: groteskę. W tytule poematu zawarto nazwę gatunkową „satyra”. W istocie jest to jej szlachetniejsza odmiana – groteska, ponieważ wszystko jest tu do zabawy ze światem istniejącym na niby i na opak, wszystko jest nie-realne i absurdalne, łącznie z umieszczeniem akcji na uniwersytecie w Bolonii. Odtąd oprócz liryki i lirycznych wizji świata w twórczości poety pojawi się surrealistyczna i nad-realistyczna wizja Polski oraz całego wszechświata. Wizja ta została ujęta w formie zabawy poetyckiej, z elementami humorystycznymi i absurdalnymi, które zapewniały pewien dystans wobec świata przedstawionego.

Satyra bywała złośliwa i ostra. Przybierała też formę paszkwilu, publicystycznej polemiki, choć zasadnicze jej funkcje były wychowawczo-perswazyjne i polemiczne. Groteska Gałczyńskiego była zabawą, czystą fantazją, pełną składników humorystycznych i zarazem poetyckich. Nawiązywała do scenicznych skeczów i dialogów, służących rozśmieszaniu i wspólnej zabawie z publicznością. Humor tego typu wywodzi się z gwar i żartów językowych, z tekstów purnonsensowych i absurdalnych pomysłów. Dlatego też Artur Sandauer widzący w grotesce *specialité* i szanse polskiej literatury akcentował silnie wartości twórcze groteski Gałczyńskiego³⁹, przeciwstawiając je sentymentalnej, wtórnej liryce tego poety. Sądzę, że u Gałczyńskiego nie można przeciwstawić obu tych gatunków literackich: tworzą jedność, połączenie wielkiej liryki z wielką groteską. W tej syntezie oba gatunki uległy unowocześnieniu i nobilitacji, czyli p o e t y z a c j i podstawowej kategorii poezji XX wieku. Przejście od liryki do groteski i od groteski do liryki (niekiedy dramatycznej, jak w *Balu u Salomona*) było – dzięki wspomnianej poetyzacji – zabiegiem płynnym, zharmonizowanym, wzajemnie się

³⁸ W.P. SZYMAŃSKI: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972, s. 13.

³⁹ Zob. A. SANDAUER: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955.

dookreślającym. Były to jakby – jak mówił Julian Przyboś – „dwa skrzydła poezji” tego autora.

W takim ujęciu przypada Gałczyńskiemu rola szczególna jako współtwórcy nurtu katastroficznego w literaturze polskiej (nie tylko w poezji, lecz także w prozie), pomimo że napisał kilka tekstów antykatastroficznych. Jedynym utworem, w którym dominowały wizje nadrealistyczne i autentyczny niepokój poety, był *Bal u Salomona*⁴⁰. Groteskowych elementów jest tu niewiele, występują tylko w tych fragmentach poematu, które nacechowane są ironią. Sandauer, surowy krytyk polskiej literatury, mylił się, przyznając grotesce Gałczyńskiego nowoczesność, a liryce – tradycyjność. Groteska nadaje liryce wartości takie, jak pomysłowość, fantazję, wielki uśmiech, nawiązujący do tradycji *Don Kichota* Miguela de Cervantesa, natomiast liryka pogłębiała groteskę, dając jej wdzięk, połot i niezwykle czar. To była wyjątkowa symbioza obu gatunków.

Bal u Salomona można określić jako arcydzieło poezji katastroficznego w Polsce, dlatego chcę zwrócić uwagę na sens i funkcję składników katastroficznych w tym utworze. Jest on związany z pobytem Gałczyńskiego w Ambasadzie Rzeczypospolitej Polskiej w Berlinie. W latach 1931–1933 poeta był konsulem do spraw kulturalnych. To tam w roku 1932 został napisany poemat. Wiesław Szymański uważa, że jest to „poemat przesycony realiami życia współczesnego”⁴¹. Nie jest to jednak rzeczywistość autentyczna: *Bal u Salomona* to projekcja wyobraźni. Jego akcja toczy się w mrocznej scenerii wielkiego gmachu, większość luźno połączonych części odnosi się do pomieszczeń, w których odbywa się bal przedstawiony jako feeria światła i muzyki, szalejący, tańczący tłum. Są to postacie odrealnione, przypominające kukielki w gęsto oświetlonej szopce, noszące udziwnione nazwy. Gospodarzem jest biblijny mędrzec – Salomon, który jednak nie występuje wśród zgromadzonych gości. Nie ma

⁴⁰ Utwór ten obszernie omówiłam w monografii, zob. T. WILKOŃ: *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Katowice 2010, s. 25–35.

⁴¹ W.P. SZYMAŃSKI: *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 38–39.

w tym utworze żadnych akcentów niemieckich, choć czasy były trudne: dochodzenie Hitlera do władzy, a na Wschodzie zaostrzenie się dyktatury Stalina. To okres wielkiego kryzysu gospodarczego, który rozpoczął się w Ameryce i ogarnął Europę, a następnie cały świat. Ale te wydarzenia społeczno-polityczne nie zostały przywołane w poemacie, a dokładniej: nie opisano ich w sposób bezpośredni, jak w reportażu. Bezcelowe wydają się komentarze, które próbują osadzić poemat w świecie realiów epoki – tych w tekście po prostu nie ma. Arcypoemat Gałczyńskiego zawiera sporo elementów tajemniczych i zagadkowych. Na przypuszczalne lokalizacje wydarzenia wskazują zwroty angielskojęzyczne, np. „of Revels”, czy akcenty francuskie, które mogą sugerować dyplomatyczny charakter przyjęcia. Nie wiadomo np., gdzie i w jakim czasie odbywa się bal. Wspomniana „piatiletka” oraz „pakiet akcji Kruppa” sygnalizują, że akcja balu rozgrywa się współcześnie. Szymański uważa, że „czas już został określony – to czas współczesny [...]. Nie jest ważne, czy to rok 1930, 1931 czy 1932. [...] niezależnie od tego, czy bal ten był wierną rekonstrukcją przyjęcia, które naprawdę miało miejsce, czy wizją albo snem, widać, że poeta zbudował jego rzeczywistość tak, by nie było żadnych wątpliwości, że jest to »świat kapitału«, gdyż tylko w takim świecie mogli się spotkać na uroczystym przyjęciu poeta, generał, książę, przemysłowiec i dyrektor rzeźni”⁴². Przypomina to uroczystości i bankiety dyplomatyczne, być może poeta uczestniczył w podobnym spotkaniu, gdy pracował w Ambasadzie Polskiej. Sądzę, że bal (mogło to być przyjęcie dyplomatyczne) odbywał się w 1930 roku⁴³ w Berlinie (w poemacie jest mowa o znanej berlińskiej ulicy Unter den Linden), lecz mógłby równie dobrze toczyć się we Francji czy w Anglii, wszędzie i nigdzie, wcześniej lub później, około 1931 roku.

⁴² Ibidem, s. 49.

⁴³ W tymże roku daje znać o sobie wielki kryzys ekonomiczno-finance-
sowy, który wybuchnął w 1929 roku w Stanach Zjednoczonych, a rok
później objął Europę i świat.

Podmiot liryczny *Balu u Salomona* występuje w różnych postaciach: jest poetą, filozofem egzystencjalistą⁴⁴, osobą zanurzoną w tradycji literackiej i kulturze, człowiekiem pełnym niepokoju⁴⁵, zatroskanym mężem, któremu brakuje pieniędzy, koneserem (szczególnie muzyki) i wreszcie indywidualistą. Oprócz tych masek występuje też jako kpiarz, błazen, szarlatan, bufon i hochsztapler oraz jako *homo creator* („robiący tricki lepsze niż św. Franciszek”). Najważniejszą rolę stanowi jednak kreacja na poetę liryka, wszystkie inne wcielenia są wtórne, dopełniające wielość uosobień. Bohater zdarzeń jest nade wszystko osobą głęboko samotną i zaniepokojoną o losy współczesnego świata. Może być, po pierwsze, narratorem i obserwatorem balu oraz jego uczestnikiem, po drugie, autorem poematu, od którego wszystko zależy. Przypada mu jakby funkcja dyrygenta, kogoś, kto patrzy z dystansem lub ironią na członków imprezy, zwłaszcza na elitę. Gałczyński nie ubiera tu maski narratora podstawionego, pozostaje sobą: poetą i autorem.

Bal u Salomona można uznać za jeden z pierwszych poematów prawdziwie nadrealistycznych, ujętych w formę monologu wewnętrznego. Podmiot liryczny, prowadząc swój monolog, łączy różne motywy egzystencjalne poematu. Istotną cechą ogólną monologu jest swobodny tok skojarzeniowy, odnoszący się do przeżyć psychicznych, które były świadome i podświadome (wykorzystujące słowa kluczowe i archetypy). Łatwo daje się wyodrębnić następujące warianty monologu:

- wewnętrzny, skupiający się na przeżyciach i stanach duchowych oraz psychicznych podmiotu wiersza,
- realizujący w pełni zasadę *écriture automatique*, stanowiący luźny tok skojarzeń,

⁴⁴ Zob. J.S. Ossowski: *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*. Kielce 2011, s. 292.

⁴⁵ Podobnie jak św. Augustyn, Blaise Pascal oraz Søren Kierkegaard – prekursor egzystencjalizmu, przeciwnik racjonalizmu i filozofii społecznej oraz filozofii systemowej Hegla.

- dopuszczający elementy rzeczywistości zewnętrznej oraz wprowadzający struktury dialogowe,
- traktujący wewnętrzne przeżycia bohatera lirycznego w kategoriach pewnego ładu, kompozycji, ciągłości opisów i refleksji, porządku chronologicznego, a także filozoficzno-intelektualnego (przynajmniej w odniesieniu do fragmentów utworu).

W *Balu u Salomona* bardzo dobrze widoczna jest każda z tych odmian, co wiąże się z jego synkretyzmem i tendencją do zmiany poszczególnych segmentów. Gałczyński był poetą wyobraźni, która po równo rozkłada się w partiach groteskowych i w partiach lirycznych. Tam, gdzie do głosu dochodzi monolog narratora i jego dramatyczne funkcje, liryka dominuje nad groteską. Pobrzmiewa ton skargi, są wypowiedzi o chorobie, zdarzają się motywy muzyczne i miłosne. Jest w nich dużo prawdy i mało sentymentalizmu, który zarzucał poecie Sandauer⁴⁶. Następuje przy tym bardzo duże zróżnicowanie treści i stylów poematu, co pomimo wspomnianej różnorodności nadaje kompozycji płynność. Wielu poetów pokolenia 1910 słusznie traktowało formę poematu jako manifestację wolności w zakresie stylu, poetyki i treści utworu.

W ujęciu Gałczyńskiego *Bal u Salomona* otrzymał strukturę poematu otwartego, zarówno jeśli chodzi o początek, jak i koniec utworu, który po prostu się urywa, zostawiając czytelnika w niepewności, czy Salomon w końcu pojawi się na balu, czy też będzie unikał spotkania z gośćmi:

[...]

Tak po prostu „Dobry wieczór państwu”?

Tego nie przewidział nawet of Revels –

tylko że cień leżał na nim tkaniną,

jakby długo, długo stał pod drzewem...

*Bal u Salomona*⁴⁷, s. 254

⁴⁶ Zob. A. SANDAUER: *Poeci trzech pokoleń...*

⁴⁷ K.I. GAŁCZYŃSKI: *Wybór poezji*. Oprac. M. WYKA. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003. Dalsze cytaty pochodzą z tej edycji.

Zakończenie poematu nie jest wcześniej zapowiadane. Gdyby tak było, wers „Tak po prostu »Dobry wieczór państwu«?” miałby formułę „Dobranoc państwu”. Gdyby „ucięcie” tekstu nie było zamierzone, poeta zastosowałby inne, konwencjonalne rozwiązanie. Ale tego nie zrobił. Tekst zostawił w pozornie niedokończonej wersji, dał jednak podtytuł *Szkic*. W ten sposób zaakcentował brulionowość utworu (Gałczyński pisał poemat w formie brulionu, nie odrywając się od biurka). *Balu Salomona* był doświadczeniem niezwykłym, ponieważ nie było tego rodzaju poematu w dotychczasowej twórczości poety i – co ważniejsze – także w poezji światowej. Stąd określenia metatekstowe: „szkic”, który nawiązywał do postmodernistycznej terminologii, jak „reportaż”, „sprawozdanie” oraz „strumień natchnienia”. Marta Wyka pisała, że „poeta, jak to czynił często, sam nazwał ten tekst »strumieniem natchnienia«, odsuwając tym samym pytania o zracjonalizowane motywacje artystyczne, zaś własny proces twórczy umieszczał w pobliżu nadrealizmu, oniryzmu, symbolizmu”⁴⁸. Można przypuszczać, że ów „strumień natchnienia” przywoływał co raz to bardziej niezwykle fragmenty, wątki, tematy, wpłynął na to, że poemat pod względem kompozycji stanowił strukturę otwartą, bez ramy.

Brak jakiegokolwiek sygnału końca poematu, nie licząc graficznego znaku trzech kropek po ostatnim wersie, który jest w tym utworze jakby jego znaczącą pointą, może zatem być chwytem celowym, przemyślanym, nowatorskim. Jest to utwór profetyczny, więc Gałczyński dostosował tekst do tej konwencji. Tego typu poematy, a nawet drobne wiersze, konstruowali poeci monologu wewnętrznego, poeci wiersza prawdziwie wolnego, niepoddanego rygorom spójnościowym. Sądzę, że brak ramy modalnej był przez Gałczyńskiego świadomy i uzasadniony charakterem utworu. Podwójne otwarcie poematu: na początku i w partii finalnej, w moim przekonaniu było w pełni przez poetę zamierzone. Pociągnę-

⁴⁸ M. WYKA: *Wstęp*. W: K.I. GAŁCZYŃSKI: *Wybór poezji...*, s. 45.

ło to za sobą otwarcie wewnętrznych części tekstu, przejawiające się w gwałtownym urwaniu kolejnego wątku i typu wypowiedzi. W grę może również wchodzić nieoczekiwane wprowadzenie nowych wątków.

Poemat nie miał też innych elementów typowych dla długich utworów poetyckich, czyli, po pierwsze, nie pojawił się tytułowy bohater poematu – Salomon, choć jego przyjście jako gospodarza balu i właściciela domu – pałacu, zapowiada Master of. Nie wiemy, kim jest Salomon, choć można kojarzyć go z biblijnym mędrce. Po drugie, w tłumie gości jest sam autor, który kilkakrotnie prowadzi z sobą dialog, często zwracając się przy tym do żony (szerzej zaczyna się wypowiadać od wersu 55. – „jeśli opóźnim jądro tematu, nie gniewaj się”). Są to przeważnie partie liryczne, o wyjątkowej urodzie, pełne delikatnej czułości i ciepła oraz przejmującego smutku.

Większość jednak fragmentów poematu stanowią partie opisowo-narracyjne, w których występują krótko, jak kukielki w szopce, goście balu, nieraz ukazani w konwencji surrealistycznej:

[...]
raki radców wychodziły na spacer.
Takie małe, malutkie, co nie dobił ich rad,
sekreciki, od których się kona...
I tak szły farandolą, prosto w szafir i w sad,
który rósł pod domem Salomona.
Och i śmiały się raki, owe raczki, raczuszki,
wspominały te smaki, te gruszcзки, te gruszki,
przygrywała im z góry muzyka...
Chaine, messieurs! Potem w górę, w grotty srebrno-ponure,
chlup! i znowu pod serce radczyka
[...]

Bal u Salomona, s. 251

Ten fragment poematu wywołał polemikę. Szymański pisze: „[...] motyw »raków« pełni tu dwie funkcje. Punktem wyjścia są »raki«, których »nie dobił rad«, a więc »rak – cho-

roba«. Ten właśnie »rak«, już w liczbie mnogiej, staje się przy-smakiem podawanym na stół – by w końcowej fazie tego frag-mentu powrócić do punktu wyjściowego. Znamienne jest tu odwrócenie sytuacji. Zwykle my się delektujemy smakiem raków, gdy tymczasem tu raki (rak – choroba) delektują się ciałami radców (»chlup! I znowu pod serce radczyka«). »Stru-mień podświadomości«, »rzeczywistość bezładna« okazują się czymś bardzo konsekwentnym, logicznie uzasadnionym, obrazowo odkrywczym. Podobną logikę wewnętrzną mają inne fragmenty poematu, który także jako całość odznacza się precyzyjną kompozycją⁴⁹.

Od strony semantycznej obraz starca radczyka, którego ze smakiem i ochoczo jedzą „raki”, „raczki”, „raczuszki”, jest czystym żartem makabrycznym; jeśli idzie o funkcję „raków”, to służą one przeciwstawieniu: „raki jedzą radcę, radca je raki”. Zachowywanie się zwierząt tak jak ludzi i na odwrót – ludzi jak zwierząt, było cechą nie tylko bajek, lecz także malarstwa oraz poezji surrealistycznej. Duża częstotliwość tych form z użyciem form deminutywnych służy uwydatnieniu ironii, podobnej do tej, jaką nacechowana jest piosenka *Wesołe jest życie staruszka*. Poeta bawi się tu, wprowadzając spieszczone formy wyrazów: „raki” – „raczki” – „raczuszki” (skojarzenie z innym smakołykiem, racuchami), „gruszcзки”, „gruszki”; zwraca też uwagę stosowana przez niego dość często alitera-cja „raki radców”; „rad”, itp. Wokół wyrazów „rak”, „radca” występują też inne, z samogłoską „a” i spółgłoską „r”, por. „spacer”, „rad”, „sekreciki”, „których”, „farandolą”, „prosto”, „w szafir” itd.

Bal u Salomona nie jest jednak tekstem swobody całkowitej, tekstem, w którym wszystko może być przypadkowe i cha-otyczne. Są w nim środki łączące poszczególne elementy, czy-li rozbudowane motywy muzyczne, stopniowanie napięcia (związane z tym, czy przyjdzie Salomon i ujawni, kim na-prawdę jest) oraz funkcja bohatera lirycznego, jego stosunek

⁴⁹ W.P. SZYMAŃSKI: *Konstanty Ildefons Gałczyński...*, s. 44–45.

do świata i do uczestników balu. Ponieważ opisy, sytuacje, motywy muzyczne, postaci pojawiające się na balu zmieniają się jak w kalejdoskopie, czytelnik nie dostrzega strategii reżysera, scalającego poszczególne elementy. Jest też zachowana jedność czasu (późny wieczór, noc) oraz miejsca. Cały czas, na zewnątrz pałacu, panuje zła, bardzo zimna pogoda. Jest przy tym bardzo ciemna noc, dookoła ponuro i nieprzyjemnie. Chce się krzyczeć:

[...]
Nie krzycz, nie trzeba – już tyle lat...
to wszystko nic nie znaczy...
Widzisz te mgły? te mgły to świat,
a to jest krew twej rozpacz.

[...]

Bal u Salomona, s. 236

Poeta wprowadził także opis domu Salomona, w którym odbywa się bal:

[...]
O, jakim mikro- czy teleskopem
utrafić mi w tę salę złocistą,
w ten dom, do którego ciągnie tłum jak do kościoła,
w ten wysoki dom w ciemnej ulicy,
pełen drżenia i tajemnicy...
jaką harmonię wziąć i jakim być harmonistą,
ażebym dalekość sali
tak się paliła, jak pali,
[...]

Jeśli ten dom ma być predyluwialnym grzybem,
grzybem grozy, co rośnie z godziny na godzinę,
[...]

Bal u Salomona, s. 226–227

„Poemat – pisze Szymański – [...] sprawia wrażenie wezbranego potoku, którego nie da się ująć w uregulowane

łożysko”⁵⁰, a ta właściwość wiąże się ze strukturą muzyczną utworu (dokładniej: z wpływem muzyki jazzowej). Chodzi tu o dygresje i wstawki, których mogłoby nie być, nie wiążą się bowiem z żadną częścią i całością utworu. Autonomiczne są ustępy o „bogini Li” i fragment zaczynający się od słów: „Był taki człowiek...”⁵¹. Te usamodzielnione fragmenty były dobrze dostosowane do obrazów i wizji chaosu świata oraz braku ładu, który niegdyś istniał w świecie. Tego rodzaju partie solowe występują też w muzyce, poeta często słuchał utworów Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Igora Strawińskiego, Fryderyka Szopena i innych kompozytorów. Byłby to zatem wpływ polifonicznej muzyki poważnej. Sądzę jednak, że idzie o struktury symfonii oraz koncertu fortepianowego i skrzypcowego. Wstawki w *Balu u Salomona* mają też funkcję partii wprowadzających bardzo silny kontrast semantyczny i formalny, który akcentuje żywioł wolności poetyckiej. Wolność, sztuka i miłość stanowią centrum wartości, którą poeta chce ocalić we współczesnym świecie. Są jednak w *Balu u Salomona* równie silne akcenty znużenia, osamotnienia, przejmującego niepokoju, bezradności, zwątpienia, rozterki, rozpacz. Są to bardzo katastroficzne przeżycia i stany duchowe typowe dla ówczesnych twórców pokolenia 1910.

Niezwyczajnie ważnym motywem utworu jest katastrofizm, który wyrażał się w różnego rodzaju spełniających się i potencjalnych kataklizmach. Nie miał on przy tym charakteru błazeńskiego ani szarlatańskiego. Był, po pierwsze – smutny, po drugie – polegał na tropieniu absurdów istniejących we współczesnym świecie, przypominających „nieprzytomnie śniony sen wariatów”. Po trzecie – był fragmentaryczny, migawkowy. Jego obecność odczytać można we wszystkich fragmentach poematu:

⁵⁰ Ibidem, s. 52–53.

⁵¹ Ibidem, s. 53. Wydaje się, że można znaleźć podobnego typu wstawki w *Kolczykach Izoldy* czy w *Wicie Stwoszu* i w *Niobe*.

[...] może jestem tylko quasi-prorok
nie do komedii, lecz do osamotnienia, do wrzasku.

Jak pająk, co pajęczynę wysnuwa,
owijam się w nieprzeniknioną syntaxis –
[...]
kropla rosy na różanych pączkach;
boję się, że za chwilę żona znajdzie w kominie
tylko pajęczynę i pajęczka.
[...]

Bal u Salomona, s. 231

[...]
Napełnimy szklanki
w przedwieczorny czas
i spokojne usta w wino
pochyli chwila,
świat na chwilę zasuszy nas
jak Biblia motyla.
[...]

Bal u Salomona, s. 230

Motywy katastroficzne w tym poemacie są rozproszone i uduziwnione, jak np. motyw wojny: wspomina się o utworze Igora Strawińskiego *Histoire d'un soldat* (wers 725.), porównuje ją do organów („wojna zresztą to jest taki rodzaj organów”, wers 728.), przywołuje ironicznie („Jakże słodko być nawozem pod tulipany dla tych mądrych panów”, wers 730.). Z kolei przewijający się w tekście robotnicy, charakteryzowani przez żargonowe wypowiedzi i dziwne zachowania, przypominają dyskretnie o rewolucji: są podobni do ministrantów „mszy diabelskiej”. Bohater liryczny poematu odczuwa na widok „braci robotników” respekt i lęk:

[...]
– Panowie, bracia, robotnicy!
Ach, bierzcie mą papierośnicę,
tę złotą, z cyfrą Pani M.

Ach, jak mnie lunął ten, co stał!

[...]

Bal u Salomona, s. 249

W *Balu u Salomona* moment katastrofy jest *expressis verbis* wskazany przez bohatera lirycznego:

[...] Co za rozkosz, co za rozkosz: świat ginie
może już jestem w Taorminie [...]

Bal u Salomona, s. 231

W Taorminie, na Sycylii, Gałczyński nigdy nie był, ale motyw tego miasta wraca w poemacie parokrotnie. Poeta marzył o podróży do Włoch, w czasie, gdy pracował w ambasadzie, zwiedzał pobliskie kraje.

Katastroficzny jest także motyw dobrej przeszłości i złej teraźniejszości, w której jakby czyha śmierć, która może przyjść w każdej chwili. Świat obecny ginie, jest przy tym pozbawiony tych przymiotów, które miał dawniej:

[...]
i drzewa jeszcze szumiały,
i niejedno miało serce z prawej strony.
Na peryferii zdarzeń
wazyły się wtedy miraże,
każdy motyl miał swoje miejsce,
każdy żuk swego patrona,
każda woda swój zachwyt należny,
błękit jeszcze nie był taki okrutny,
a śnieg jeszcze nie był taki śnieżny
i ja nie byłem jeszcze taki smutny –
[...]

Bal u Salomona, s. 228

Świat współczesny pozostaje daleki od realizacji świata marzeń i poezji. Jest światem zła, w którym główną rolę odgrywa pieniądź. Nie sądzę jednak, aby *Bal u Salomona* był wizją ka-

pitalizmu. Jest raczej poematem, w którym na rzeczywistość realną, współczesną nakłada się rzeczywistość ze sfery wyobraźni, z poetyki snu i marzenia. Pochodzi ona jakby z mitu pięknego świata (mitu Taorminy), z poetyki nadrealistycznej, która czyni bal miejscem światła, muzyki, dynamicznego ruchu – miejscem, gdzie królują podświadoma fantazja i urok chaosu. Nie można tu mówić o „racjonalizacji” świata⁵². A na bal nie przychodzi jego gospodarz, działający jakby za kulisami zdarzenia. Dlaczego? Salomon jest symbolem mądrości, ładu i sensu. Nie może więc patronować zabawie, której towarzyszą chaos i zło i która daje wizję świata stojącego u progu kataklizmu. Wydaje się przy tym mieć świadomość tego, że świat i cały jego luksusowy pałac giną, że wszystko jest pozabawione sensu.

W poemacie Gałczyńskiego dominuje opis funkcjonalnie dostosowany do oczekiwania na przyjście Salomona – mędrca (bo taka jest jego biblijna funkcja). To typ opisu ekspansywnego, a także opisu dynamicznego ze względu na sposób obserwacji miejsca wydarzenia, które nie nastąpiło. Bohater liryczny ma gorączkę, czuje się bardzo chory. Do tego dostosowuje poeta sposób przedstawienia. Nie jest on biernym obserwatorem, podobnie jak Poeta w *Weselu* Wyspiańskiego. Narrator *Balu u Salomona* śledzi z ironią zachowania i bezsensowne wypowiedzi uczestników uroczystości. Powstaje z tych fragmentarycznych obserwacji jeden wielki obraz świata, który ginie – świata w stadium katastrofy.

W nowym świecie narrator liryczny, czyli sam poeta, czuje się źle, nęka go przerażenie, sądzi, że jest chory. Mamy w utworze wyraźny zapis zmęczenia i goryczy, samotności i świadomości zbliżającej się śmierci. Jest też mowa o alkoholu. Lęk przed światem wiąże się z tym, że panuje w nim chaos, a radość istnienia zamieniła się w smutek:

[...] Nad lustrem się kręcę
na małych skrzydełkach

⁵² Zob. *ibidem*, s. 53.

jak kapłan-karzelek u swego ołtarza;
ołtarz mnie przeraża,

Bal u Salomona, s. 229–230

Podobnych wypowiedzi, będących skargą na świat i na swój los, czy nawet na stan zdrowia, jest kilka. Częste łączenie motywu zagłady świata ze swoim stanem fizycznym i duchowym było szczególnym rodzajem katastroficznego stosunku do świata i wobec siebie. O emocjonalnym stanie narratora świadczą różne fragmenty poematu, m.in.:

[...]
Wsparty na Watermanie
jak pielgrzym odejdę w otchłanie
absolutnego zwątpienia,
[...]

Bal u Salomona, s. 229

[...]
Jeśli rymów w tym, co piszę, jest mało,
to dlatego że mało słodczy w życiu.
[...]

Bal u Salomona, s. 229

Oprócz rezygnacji, apatii, uczucia smutku w partiach lirycznych, osobistych występuje też uczucie przerażenia:

[...] ołtarz mnie przeraża,
wzrok mój mnie przeraża –
muszę być po prostu chory,
bo mam dużo wódki w sercu [...]

Bal u Salomona, s. 230

Poeta nie chce być prorokiem, nie mówi, że świat i on sam zginą, ale że giną: tu i teraz. Do głosu dochodzi wówczas nie „szarlatan”, lecz liryk, gorączkowo poszukujący Arkadii, widoczny w bardzo eligijnej partii, w wypowiedzi skierowanej wprost do żony:

[...]

Jeśli to wszystko piszę, moja małeńka żono,
złoty małeńki boże mój,
to przecież wiesz, że są nam potrzebne pieniądze
i że mąż musi krzyczeć, ażeby był szczęśliwy,
[...]

Balu u Salomona, s. 228–229

Cechą znaną *Balu u Salomona* są ambiwalencje przeżyć, nastrojów, stanów, a także ambiwalencje tkwiące w samym świecie, na samym balu, w tłumie, który zajął złociste sale. W poemacie mało jest elementów komizmu. Można raczej mówić o satyrycznych „szpilkach”, zwłaszcza w przypadku uczestników balu. Zmienne są też obrazy i wizje, ewokujące wrażenie, jakby przedstawiany świat znajdował się w ruchu, gdzieś pędził.

Świat, który postrzega narrator, jest z jednej strony światem kruchym i nietrwałym, zapożyczonym jakby z wanitatywnej poezji barokowej (por. np. wątki związane z pajęczyną lub z motywem cieni, które nie są rzeczywiste, ale są „sposprze-gane”), a z drugiej strony – światem głęboko chaotycznym i przypadkowym, pozbawionym sensu i pełnym absurdu. Obok obrazów wanitatywnych występują także inne nadrealne światy, stanowiące połączenie muzyki z plastyką, jak w części „Gulistan – mówi – to ogród róż”. Poeta nie sięga – jak w wierszu *Koniec świata* – po archetypy i toposy zagłady z Apokalipsy św. Jana, stosuje też inne środki, wyrażające kryzys współczesnej rzeczywistości. Są one obecne w pierwszych partiach poematu, np. określenia: „jak puste skryszczenie zieleni” (wers 7.), „jak trumna albo gramofon za szybą” (wers 9.), „barwy niewygotowane” (wers 3.), „kształty niepoprzebierane” (wers 4.) [czyli świat jest w stanie chaosu – T.W.]. W dalszych partiach poeta nazywa świat „miłą zmorą” (wers 118.), a w wersach 195–196 i 203 pojawia się wizja świata, który jest ucieleśnieniem zimna i bólu:

[...] dziwne, że w taki mróz otwarto okna!
Widać, konstelacje odboleśniono,
odboleśniono pejzaże
[...]
cienie na śniegu są tylko spostrzeżone,
sosny na śniegu zostały odboleśnione,
a wszystko stanowi ciepły mróz wspomnienia.
[...]

Bal u Salomona, s. 233–234

Poeta stwierdza, że świat jest w stanie obłądu (wersy 396–408):

[...]
wyciągnęły się te roślinności,
o których mówił of Revels,
te formy o diabolicznej wrażliwości
(jeszcze jeden dowód obłądu natury),
i drzewo było śpiewem, a śpiew drzewem
i drzewo, i śpiew szły do góry,
i zieleń w czerwień przeszła, a czerwień przeszła w zieleń.
[...]

Bal u Salomona, s. 238

Czy poemat jest symbolem wpływu współczesnego świata na jednostkę? Człowiekowi pozostaje odwołanie się do czasu dzieciństwa i do mitu raju. Poeta tworzy – jak w cytowanym już fragmencie – taki mit przeszłości, w której panowały ład i celowość, określony sens zdarzeń i rzeczy: „każdy motyl miał swoje miejsce”, „każdy żuk swego patrona”, „błękit jeszcze nie był taki okrutny”. Szymański stwierdza, że w poemacie koncepcja raju występuje w pięciu wersjach: „[...] pierwsza – to powrót do dzieciństwa, druga nawiązuje bardzo wyraźnie do ludowo-balladowego mitu szczęścia, wersja trzecia jest raczej klasycystyczna, natomiast czwarta ma motywację arealistyczną, trochę już z sennego marzenia. Ale tylko ostatnia wersja, choć zbudowana z elementów irrealnych, jest związana z czasem współczesnym, rzeczywistość

szczęśliwą można tutaj osiągnąć za konkretną cenę sześciu tysięcy dolarów”⁵³. Uważa również, że w warstwie semantycznej zaznaczają się wyraźnie dwie podstawowe płaszczyzny: płaszczyzna „ja lirycznego” i płaszczyzna „zdarzeń”. Niekiedy obie te sfery nachodzą na siebie i wówczas „ja liryczne” jest biernym obserwatorem otaczającego świata, „jak gdyby jego lustrem”⁵⁴. Jeśli chodzi o „warstwę wydarzeń”, to ona właściwie nie istnieje, przypomina sekwencje treści dramatu Samuela Becketta *Czekając na Godota*, który powstał kilkanaście lat później. Według zamysłu autorów obu tekstów, zarówno Salomon, jak i Godot nie przychodzą, choć są oczekiwani. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku nie dzieje się nic, ponieważ „zdarzenie” zamienia się w „oczekiwanie postaci”, które nie przychodzą. Salomon się nie pojawia, jedynie oznajmia przez telefon, że nic nie może się zmienić. Skoro „świat ginie”, czekanie na jakieś zmiany nie ma sensu. Wszystko zatem skupia się na tym, co było na początku balu. Wydarzeniem prawdziwym *Balu u Salomona* jest więc brak wydarzenia, na które oczekuje tłum gości. I to jest zasadnicza różnica, która dzieli *Bal u Salomona* od *Wesela* Wyspiańskiego, choć Adam Kulawik umiejscawia ten poemat w kręgu tradycji (np. *Wesela*) i trudno się z tym nie zgodzić. Jeśli wizja, jaką Gałczyński zawarł w poemacie *Koniec świata*, jest obrazem rzeczywistości zabawnej, to świat w *Balu u Salomona* jest odbiciem tragizmu, powszechnej depresji i powagi. Jest to niby „sen wariata śniony nieprzytomnie”.

Motyw balu pojawiał się w poezji dość często i przyniósł znaczące, a nawet wybitne dzieła⁵⁵. Ludyczny i arystokratycz-

⁵³ Ibidem, s. 52.

⁵⁴ A. SANDAUER: *Poeci trzech pokoleń...*, s. 46.

⁵⁵ Arcydziełem liryki opisowej był wiersz Stanisława Trembeckiego *Do Kossowskiej w tańcu*; często sięgał po ten motyw Mickiewicz (III część *Dziadów*, *Pan Tadeusz*), opis balu zawarł też Cyprian Kamil Norwid w *Pierścieniu wielkiej damy*. W okresie dwudziestolecia międzywojennego oprócz Gałczyńskiego sięgali po ten temat Tuwim (por. miejskie opisy w *Balu u Operze*) oraz Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, żeby wymienić tylko ważniejsze nazwiska.

ny motyw balu pełnił ważne funkcje semantyczne. Od strony stylistyczno-artystycznej motyw ten wprowadził:

- Sceny zbiorowe, zawierające charakterystykę środowisk i postaci biorących udział w zabawie. Były to ujęcia albo zdecydowanie satyryczne i groteskowe, jak scena balu u Senatora w III części *Dziadów*, albo wyobrażenia, które stały się wzorcem poetyzacji muzycznej, malarskiej i językowej (*Wesele* Wyspiańskiego).
- Motyw wprowadzający ruch, temperament, piękno tańca, urodę kobietą i elegancję strojów, grę światła, instrumenty muzyczne, rodzaje tańców, np. w *Kwiatach polskich* Tuwima.
- Poważne, dramatyczne tematy i wątki, pełne symboli i alegorii, prezentujące narodowe sprawy, idee, mity, wady i konflikty.

W XIX i na początku XX wieku bal stał się jakby czymś w rodzaju narodowego gatunku, tyle że pominiętego w poetykach i słownikach literackich. Biorąc pod uwagę wszystkie werbalizacje balu – poetyckie, dramatyczne, prozatorskie oraz ich najważniejsze odmiany stylistyczne i semantyczne – można ułożyć cały zestaw jego cech charakterystycznych, takich jak dramatyzm, synkretyczność, muzyczność, dynamika opisu. Pozwala to także na umieszczenie tego terminu w kręgu innych określeń powiązanych z konkretnym tematem, jak serepada, erotyk, pastorałka, poemat rycerski, rapsod.

W poezji katastroficznej lub w poezji podejmującej rzadko tematy katastroficzne bal odgrywa rolę szczególną. Podobne obrazy świata można znaleźć w wierszach Stanisława Piętaka, Józefa Łobodowskiego czy Mariana Czuchnowskiego, a nawet u mniej katastroficznego Teodora Bujnickiego. To przeistaczanie się świata dobrze widoczne jest także w poezji Władysława Sebyły. Poeci ci oraz idący ich tropem Jerzy Putrament chcieli ukazać zagładę otaczającego świata, który stopniowo lub szybko zmienia swe różnorodne oblicza, zmierzając nieuchronnie do śmierci⁵⁶, jak w wierszu Jerzego Putramenta:

⁵⁶ J. PUTRAMENT: *Wiersze wybrane 1932–1949*. Warszawa 1951, s. 56.

Bal

Gdy stu wąskobrodnych tancerzy wtulonych w lepkie
ramiona
w tangu ostatnim podłużnie o uda zmęczone się tarło,
z zewnątrz sypnęła śnieżycą, pasami z dachów zmieciona,
niebo skłębiło się w dole, na okna zamknięte parło.

Ze studni spleśniałych podwórek, spoza parkanów
przegniłych,
z ruder przedmieści, spod mostów runęła noc rozdmuchana,
pędził mrok, wyły rynny, latarnie o słupy waliły,
targano bramy rzeźbione, pod zamki wparłszy kolana.

Trwożni skupili się w hallu, drzwi wyginały się wewnątrz,
ręce zbiełałe cisnęły, plecami na klamki opadli,
o dzień, o dzień najbardziej codzienny płakali.

Wiersze wybrane..., s. 56

Krótki, trzywrotkowy wiersz kumuluje w sobie zgęszczone i mało poetyckie, po części groteskowe obrazy, takie jak: „wąskobrodaci tancerze wtuleni w lepkie ramiona w tangu ostatnim”, „niebo skłębione w dole”, „spleśniałe podwórka”, „przegniłe parkany”, „rudery przedmieść”, „noc rozdmuchana, która runęła spod mostów”, „wyjące rynny”, „latarnie waliące o słupy”, „targane bramy”, „trwożni skupieni w hallu”.

Pozornie wszystko w tym wierszu wydaje się realne i materialne, z lekkim zabarwieniem turpistycznym, ale właściwie jest to jakby opis nie tyle balu czy tańca, ile zabawy złożonej z chaotycznych ułamków obrazów. Putrament tworzy tu świadomie i zręcznie wizję świata brzydkiego, podatnego na zniszczenia, budzącego lęk i błaganie „o dzień najbardziej codzienny”. Świat nie jest tu zwykłym uniwersum, lecz światem, który ginie, pędzi, kłębi się, prze, wali się, wyje, ciśnie itd. Poecie nie chodziło o pejoratywno-ekspresywny obraz śnieżnego huraganu, lecz o symboliczną i metaforyczną wizję świata, tworzącą jakby ostatnie tango, ostatnie przejawy istnienia. Określenia: „śnieżycą”, „mrok”, „noc”, która „runęła” – dalekie są od zwyczajności; to jakby znaki rozsza-

łałych żywiołów, niosących zagładę. Bal, który występuje w tytule wiersza i dwóch pierwszych wersach, przypomina bal na tonącym okręcie. Jest to przykład katastrofizmu, który nie stanowi: snu, przywidzenia czy gorączkowej, nadrealistycznej fantazji. Nie ma tu też wojny, rewolucji, powodzi, pożogi, klęski głodu i epidemii, nie ma innych, biblijnych czy antycznych, obrazów ani refleksji. Brakuje też (poza jednym drobnym fragmentem) wypowiedzi groteskowych w stylu Gałczyńskiego czy Zagórskiego. Ale cały ten wiersz, pozornie realistyczny, emocjonalny, wyolbrzymiony, ma jednak wydźwięk katastroficzny.

Motywy katastroficzne i filozoficzne w poezji Czesława Miłosza

Czesław Miłosz – katastrofista

W latach trzydziestych XX wieku rodziła się nowa poezja, odmienna od Awangardy Krakowskiej i Skamandra, poezja liryczna i dramatyczna, przynosząca przełom w poezji polskiej, którą – przypomnijmy – Jerzy Zagórski, Wiesław Paweł Szymański oraz Jerzy Kwiatkowski określili jako „Trzeci wyraz” (lata 1930–1939), okres tzw. wizjoneryzmu (Józef Czechowicz, żagaryści i inni)¹. Oprócz wizjoneryzmu poeci „Trzeciego wyrazu” charakteryzują się połączeniem motywów katastroficznych z egzystencjalizmem i personalizmem, nadrealizmem i ekspresjonizmem: „W krąg intelektualnie uporządkowanej rzeczywistości wtargnął inny świat: nowy rytm i barwa mowy, nowe konfiguracje obrazów, nowy zestrój emocjonalny”². Podkreślić też trzeba nowy stosunek do tradycji i do nowoczesności. Oprócz Józefa Czechowicza należałoby tu zaliczyć: Czesława Miłosza, Władysława Sebyłę, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Mieczysława Jastruna. Czołowe miejsce w tej piątce zajmuje Miłosz.

„Istnieje coś, coby można nazwać mistyką wspólnego czasu” – pisał Kazimierz Wyka³. Jego zdaniem, w przypadku Miłosza „świadomość wspólnego czasu” trwała zaledwie

¹ Zob. J. KWIATKOWSKI: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 149–162.

² K. DYBCIAK: *Pieśń*. W: C. MIŁOŚZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987, s. 66. Cytaty w tekście pochodzą z tej edycji.

³ Zob. K. WYKA: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 259.

kilka lat, od około 1930 roku, kiedy poeta debiutował jako żagarysta. Był to okres intensywny, a jego dynamika jeszcze oddziaływała po okresie rozstania z grupą. Wtedy także przestał funkcjonować mit pokoleniowej wspólnoty, który stanowił ważny element wielkiego mitu przeszłości. Jeśli chodzi o przeszłość, dla Miłosza znaczenia nabiera przede wszystkim groźny obraz wojny. Choć na ogół pokolenie 1910 nie uczestniczyło w pierwszej wojnie światowej (1914–1918) ani w wojnie z bolszewikami (1920–1921), to jednak jego członkowie wojnę widzieli z bliska, jako czas płynący „w pożarze sucho płonących tygodni”, co było odwołaniem do apokaliptycznego motywu lub toposu ognia. Jednak pierwsza wojna światowa (w latach 1914–1918) i rewolucja rosyjska (w 1917 roku) dla Miłosza jako czołowego katastrofisty nie stały się najważniejszymi tematami ani motywami twórczości. Poeta w tomie *Trzy zimy* z roku 1936 (liczącym 17 wierszy i przekłady poetyckie) wojnę wspominał tylko cztery razy, w utworach: *O książce*, *Wieczorem wiatr*, *Powolna rzeka* i *Kołysanka*, a w tomie wcześniejszym, *Poemat o czasie zastygłym* z 1932 roku, dawał rozbudowane obrazy zmagania polsko-bolszewickich. Wyka wyodrębnił trzy style Miłosza („trzy strumienie poezji”): katastroficzo-wielosłowny, publicystyczno-klasycyzujący i liryczno-oszczędny⁴. Po roku 1934 liryka Miłosza wzbogaciła się w style: poetycko-wizyjny (zamglony i wieloznaczny w pierwszych tomikach), plastyczny (oczyszczony z wieloznaczności) oraz styl liryczno-oszczędny. Każdy z nich był realizowany w omawianych tu utworach.

Trzy zimy: Pieśń

W ujęciu Krzysztofa Dybciaka *Trzy zimy* Miłosza prezentują drugi, prawdziwy debiut poety⁵: „[...] pojawienie się prawdziwego poety jest fenomenem doprawdy niezwykłym, war-

⁴ Zob. ibidem, s. 278.

⁵ Zestawia go krytyk z debiutem Adama Mickiewicza, z *Sadem rozstajnym* Bolesława Leśmiana, *Wiosną i winem* Kazimierza Wierzyńskiego,

tym rozważenia (choć każde wyłonienie się wybitnie twórczej osobowości stanowi zdarzenie wspaniałe i tajemnicze). Metaforycznie mówiąc: tworzy się przestrzeń kreowania nowych przedmiotów, cennych przedmiotów zwanych dziełami kultury. Rodzi się artysta, a więc istota ludzka powołująca do istnienia wyjątkowo trwałe i wartościowe byty – dzieła sztuki. Godne szacunku i ponawiania są próby wyjaśnienia zjawiska narodzin wybitnej jednostki twórczej dokonywane w języku psychologii, socjologii, teorii kultury... Zawsze jednak pozostaje sfera niewiadomego, intrygująca nas zagadka, ożywiająca pragnienie stworzenia czegoś w rodzaju – nieco żartobliwie mówiąc – fenomenologii debiutu”⁶.

Wydaje się, że poemat *Trzy zimy* (i wysoko ceniona przez poetę, umieszczona na drugim miejscu tomu *Pieśń*), raczej zamyka, niż otwiera nowy okres w twórczości poety, a nawet w polskiej poezji XX wieku. Najważniejszym doświadczeniem *Trzech zim* jawi się udana próba uniezależnienia poezji Miłosza od ówczesnych ideologii i bieżącej polityki, od presji wydarzeń codziennych, aktualnych, spraw polsko-litewskich i kresowych⁷. Poeta bowiem zwrócił się ku wyobraźni, obrazom i wizjom (stąd powodzenie stylizacji biblijnej, katastroficznej), jednocześnie aktywizując poezję myśli, metafizycznej refleksji wkraczającej w obszary eschatologii.

Kształtowała się w ten sposób poezja religijna, choć opinię o religijności Miłosza należy formułować ostrożnie, zresztą

Obrotami rzeczy Mirona Białoszewskiego, a także ze *Struną światła* Zbigniewa Herberta. K. DYBCIAK: *Pieśń...*, s. 66. Rozbudowany i wnikliwy esej Dybciaka pozwala pominąć szczegółowe omówienie wiersza.

⁶ Ibidem, s. 65. Zgadza się z tą oceną, chciałabym jednak wskazać inny znakomity debiut liryczny: *Bal u Salomona* Gałczyńskiego, napisany w 1931 roku, wydany w roku 1937. Trzeba by tu wymienić też poemat *Młyny. Sonetę niehumanitarną* Sebyły oraz katastroficzne wiersze Czechowicza, a także liryki z tomu *Strumień i milczenie* Jastruna (1936 rok).

⁷ W moim przekonaniu teza o niezrozumiałości i niejasności jego poezji jest nieuzasadniona, podobnie jak i inne przypuszczenia krytyków dotyczące niechęci poety do tzw. polskiego patriotyzmu, a także jego stosunku do Litwy i do wilnian.

poeta do perfekcji opanował sztukę przemilczeń i dyskrecji, nawet w odniesieniu do poematów, które (jak na ogół *Trzy zimy*) dotyczą spraw osobistych, indywidualnych⁸. Zasadniczą właściwość poematu (a także wiersza *Obłoki*) stanowi zwrócenie się ku jednostkom, a nie ku masom, łatwo ulegającym wpływom demagogii społecznej. Jest to twórczość poddana wyborom poety, realizująca ideał poezji kreatywnej i zwracającej się ku bytom przeczuciowym i prawdziwym. W *Trzech zimach* poezja Miłosza staje się wyrazem i zapisem „stanu wewnętrznego”, o którym pisał później Miłosz, że jest istotą poezji. W 1956 roku Mieczysław Jastrun, inny wybitny poeta z pokolenia Miłosza, twierdził, że „poezja, aby była sobą / musi dialog toczyć z prawdą” (*Poezja i prawda*⁹).

Przykładem takiego dialogu (skądinąd bolesnego) jest wiersz Miłosza *Obłoki*. To utwór bardzo osobisty, co już było pewną nowością, Miłosz bowiem unikał szczerości i bezpośredniości przekazu poetyckiego. Był raczej poetą dystansu, trzymającym wyobraźnię oraz emocje na wodzy.

Twórczość Miłosza w zbiorze *Trzy zimy* odznacza się wielkim bogactwem i zmiennością środków artystycznych. Wyka, wybitny znawca poezji współczesnej, uznał, że jest jakby między „płomieniem a marmurem”¹⁰. Katastrofizm i klasycyzm tomiku wydają się nie celem, lecz jednym ze środków tworzących nowy model poezji zarówno w sferze semantyki, jak i poetyki Miłosza.

Pieśń ma dialogiczny charakter. Chór spełnia tu funkcje podobne do tych, jakie miał w dramatach klasycznych i romantycznych: komentuje i uosabia mądrość. Wynikają stąd powtórzenia i sentencje typu „Radość wszelka jest z ziemi, niemasz prócz ziemi wesela” (pierwsza zwrotka) czy „Wszystko jest z ziemi poczęte ona jest doskonała” (druga zwrotka).

⁸ K. Dybciak zwraca uwagę na rolę religii w rozstrzyganiu trudnych wyborów wielopoglądowych poety, a *Pieśń* traktuje jako jeden z najlepszych wierszy *Trzech zim*, akcentuje dialektyczną spoistość pozycji znaczeniowych i opalizujące ambiwalencje. K. DYBIAK: *Pieśń...*, s. 67.

⁹ M. JASTRUN: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1956, s. 469.

¹⁰ K. WYKA: „Płomień” i „Marmur”. „Pion” 1937, nr 21, s. 2.

A n n a

Ziemia odpływa od brzegu na którym stoje
i coraz dalej świecą jej trawy i drzewa.
Pączki kasztanów, światła lekkiej brzozy,
już nie zobaczę was.
Z ludźmi umęczonymi oddalacie się,
ze słońcem kołysanem jak flaga biegniecie w stronę nocy,
boję się zostać sama, prócz mego ciała nic nie mam
– ono błyszczy w ciemności, gwiazda ze skrzyżowanymi
rękami,
aż straszno mi patrzeć na siebie. Ziemio,
nie opuszczaj mnie.

C h ó r

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,
plugi przeszły po polach, borkują w lasach gołębie,
górami sarna przebiega, pieśni weselne krzyczy,
kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.
Dzieci rzucają piłką, tańczą na łąkach po troje,
kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycę.
Radość wszelka jest z ziemi, niemasz prócz ziemi
wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

A n n a

Nie chcę ciebie, nie skusisz mnie. Odpływaj
siostró pogodna,
czuję twój dotyk jeszcze, twój dotyk szyję mnie pali.
Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur,
a świt nadchodził po nich w czerwieni, nad jeziorami
niosły się pierwsze rybitwy i smutek taki, że płakać
nie mogłam już, tylko leżąc
liczyć godziny ranka, słuchać zimnego szumu
wysokich, martwych topoli. Ty, Boże, miłościw mnie bądź.
Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.
Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie.

C h ó r

Kręcą się kołowroty, ryby trzepocą się w sieciach,
pachną pieczone chleby, toczą się jabłka po stołach,

wieczory schodzą po schodach, a schody z żywego ciała,
wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
Chylą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
kołyszą karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

A n n a

O, gdyby we mnie było choć jedno ziarno bez rdzy,
choć jedno ziarno, któreby przetrwało,
mogłabym spać w kołysce nachylanej
naprzemian w mrok, naprzemian w świt.
Spokojnie czekałabym, aż zgaśnie ruch powolny,
a rzeczywiste nagle się obnaży
i tarczą nowej, nieznajomej twarzy
spojrzy kwiat polny, kamień polny.
Wtedy już oni, żyjący kłamliwie
jak wodorosty na dnie wód zatoki,
byliby tem, czem leśne igliwie
dla kogoś, kto w las patrzy z góry, przez obłoki.
Ale nic niemawe mnie prócz przestachu,
nic oprócz biegu ciemnych fal.
Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie,
wiatrem jestem idącym a niewracającym się,
pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata.

O s t a t n i e g ł o s y

W kuźni nad wodą młotek uderza,
schylony człowiek naprawia kosę
i świeci głowa w płomieniu ogniska.

Pierwsze łuczywo zapala się w izbie,
na stół głowę kładą parobcy zmęczeni.
Już misa dymi, a świerszcze śpiewają.
Wyspy są zwierzętami śpiącymi,
w gnieździe jeziora układają się mruczac,
a nad nimi obłok wążiutki.

Pieśń¹¹, s. 9–11

¹¹ Wszystkie cytaty w szkicu podaję w oryginalnej pisowni *Trzech zim...*, z wileńskiej edycji z 1936 roku.

Niemal w co drugim wierszu Miłosza wymieniane są żywioły: ziemia, woda, powietrze i ogień. Ziemię mogą przedstawiać doliny, pola, lasy, góry; wodę – rzeki, jeziora, wodospady, morza, oceany; powietrze – wiatr, wicher, obłoki; ogień – pożary, susza, płomienie, ogniska. Często w wierszach katastrofistów spotkać można także inne postaci żywiołów: zgniłą roślinność, spróchniałe drzewa powalone przez burzę, pioruny, suszę, silny wiatr, ulewy i powodzie. W wierszach Miłosza motywy żywiołów są na ogół rozproszone, krótkie, a ich układ (por. wiersz *Roki*) jest następujący:

1. Ziemia: „Ja tę ziemię tak kochałem, jak nie potrafi nikt...”¹² (1).
2. Powietrze: „to wiatr tak w drutach dmie”, „kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą obłoków” (2).
3. Woda: „bo góry, miasta i wody się spiętrzą; brzask wychodzi z mórz” (2).
4. Ogień: „ty widzisz tylko, że ogień świat pali” (1).

Odmienne przedstawia się użycie nazw żywiołów w *Pieśni* Miłosza:

1. Ziemia:

Ziemia odpływa od brzegu, na którym stoję,
i coraz dalej świecą jej trawy i drzewa.
Pączki kasztanów, światła lekkiej brzozy,
już nie zobaczę was.

[...]

aż straszno mi patrzeć na siebie. Ziemio,
nie opuszczaj mnie.

[...] bujne wyrosły liście,
plugi przeszły po polach, [...]

[...]

kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.

¹² W nawiasach podaję częstość przywoływania poszczególnych żywiołów w wierszu Miłosza *Roki*.

Dzieci [...] tańczą na łąkach,
Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

[...] słuchać zimnego szumu
wysokich, martwych topoli.

[...] Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.
Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie.

[...] wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.

[...] i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

[...] spojrzysz w kwiat polny, kamień polny.

[...] byłoby tam, czem leśne igliwie.

[...] kto w las patrzy z góry.

[...] jestem [...] pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach.

2. Woda:

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,

[...] kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycę.

[...] Odpływaj, siostró pogodna,

[...] nad jeziorami niosły się pierwsze rybitwy.

[...] motyle spadają do mórz,

[...] jak wodorosty na dnie wód zatoki,

[...] nic oprócz biegu ciemnych fal.

[...] niknąc w ciemnych wodach.

[...] W kuźni nad wodą.

[...] w gnieździe jeziora układają się mruczając.

3. Powietrze:

[...] parują ciepłe ogrody,

[...] Ja jestem wiatr, co niknąc w ciemnych wodach dmie
wiatrem jestem idącym a niewracającym się,

[...] a nad niemi obłok wążiutki.

4. Ogień:

[...] i świeci głowa w płomieniu ogniska.

Motyw ziemi w poezji Miłosza

Centralnym wyrazem w *Pieśni* jest „ziemia”. Występuje ona aż kilkanaście razy w cytowanych kontekstach:

- „ziemia odpływa od brzegu”,
- „i coraz dalej świecą jej trawy i drzewa”,
- „aż straszno mi patrzeć na siebie”. „Ziemio, nie opuszczaj mnie”,
- „radość wszelka jest z ziemi, niemasz prócz ziemi wesela,
- „człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda”,
- „od ust chciwych odłącz mnie”,
- „wszystko jest z ziemi poczęte”,
- „ona jest doskonała”,
- „wszystko powróci do niej”.

Prawdopodobnie do motywu ziemi odnosi się też duża część strofy trzeciej:

Anna

Nie chcę ciebie, nie skusisz mnie. Odpływaj
siostró pogodna,
czuję twój dotyk jeszcze, twój dotyk szyję mnie pali.
Noce miłosne z tobą gorzkie jak popiół chmur,
a świt nadchodził po nich w czerwieni, nad jeziorami
[...]

Pieśń, s. 9–10

Niektórzy czytelnicy wierszy Miłosza przyjmowali, że partnerem dialogu są różne postaci, a nawet pojęcia abstrakcyjne. Tu jednak chodzi o jeden z żywiołów. W literaturze symbolizował on ziemię, która rodzi, budzi się do życia, utożsamia się z wiosną, z miłością, a nawet z aktem miłosnym. W strofie pierwszej Anna postrzega ziemię jako wyspę, która – niby okręt – oddala się od brzegu. Anna chce, aby ziemia – „siostra pogodna” – odpłynęła.

Jak wiadomo, ziemia należała do grupy żywiołów (powietrze – ogień – woda – ziemia), które w *Pieśni* występują rzadko i w drobnych fragmentach. Poeta chciał ująć motyw ziemi odmiennie, niż czynili to inni poeci pokolenia 1910 (np. Sebyła w poemacie *Młyny. Sonata nieludzka*). Miłosz, antropomorfizując ziemię, traktując ją jako żywą osobę, pełną radości, energii, dobroci i miłości, chciał zmienić system wartości symbolicznych, związanych z klasycznymi czterema żywiołami, odgrywającymi tak ważną rolę w wątkach apokaliptycznych.

Zwróćmy uwagę, że w tym tak ważnym i pięknym wierszu mało jest elementów, które można by łączyć z katastrofizmem:

- „boję się zostać”, „aż straszno mi”,
- „zimnego szumu wysokich, martwych topoli”,
- „chylą się ciężkie okręty”,
- „nie ma we mnie prócz przestachu nic”.

Właściwie wypowiedzi te, akcentujące lęk, mogłyby być użyte w liryce smutku i samotności. O tym, jak dużą wagę przywiązywał Miłosz do obrazu radosnej, pogodnej ziemi, świadczy fakt, że tak często powtarzana jej nazwa i całe zdania nabierają wysokiej rangi, stając się komponentem maksymy, przysłowia, aforyzmu, ludowej mądrości czy poetyckiej refleksji, nastawionej też na poetyzację szczegółów, por. „Ja jestem [...] pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata”.

Z żywiołem „ziemia” łączy się wiele kataklizmów, a wśród nich do najważniejszych należą trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, obsunięcie się lawin, zapadnięcie się wzgórze

pokrytego ziemią, długie okresy suszy. W poezji *Trzech zim* Miłosz przeciwstawia się widzeniu ziemi jako siedliska groźnych żywiołów. Traktuje ją jako żywioł przyjazny ludziom¹³, źródło życia i wszelkich dóbr, jakie może otrzymać człowiek. To stanowisko obrazują przykłady z wiersza *Pieśń*:

1. „Chór” będący ucieleśnieniem mądrości w poezji klasycznej recytuje:

[...] Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi
wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.
Pieśń, s. 9

Motyw ziemi łączy akcenty humanistyczne z akcentami arkiadyjskimi, dionizyjskimi. Por. fragment:

[...]
Dzieci rzucają piłką, tańczą na łąkach po troje,
kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycę.
Pieśń, s. 9

2. W zwrotce czwartej recytowanej przez chór czytamy:

[...] wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
[...] wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.
Pieśń, s. 10

Ziemi jednak lęka się Anna i zwraca się do niej o ratunek:

[...] aż straszno mi patrzeć na siebie. Ziemi,
nie opuszczaj mnie.
Pieśń, s. 9

I nieco dalej:

¹³ Por. P. KUNCEWICZ: *Przymierze z ziemią...*

[...] Ty, Boże, miłościw mnie bądź.
Od ust ziemi chciwych odłącz mnie.
Od pieśni jej nieprawdziwych oczyść mnie.

Pieśń, s. 10

Ziemia wydaje się Annie ruchoma, zdaje się odpływać od brzegu i zostawiać bohaterkę *Pieśni* samą. Błaga ją więc, aby jej nie opuszczała. Mamy dwie różne wypowiedzi: wrażliwej, osamotnionej Anny (prezentującej poetę) i chóru, który z kolei głosi wielką pochwałę ziemi. Anna nie powinna się bać, bo jest w niej sama radość. Tego rodzaju ambiwalentnych ujęć znajduje się w *Trzech zimach* wiele, są niemal w każdym wierszu. Jeśli jednak chodzi o ziemię, sentencje, jakie zostają wypowiedziane na jej temat, powtórzone aż trzy razy, zdają się pochodzić wprost od samego poety. W innych wierszach znajdują się wypowiedzi podobne:

Nad złotawe schody
siadali zakochani. Spokój był na ziemi.

Bramy arsenatu, s. 14

Znajdują się też komentarze zgoła niejasne, np.:

[...] Kable szeleściły,
kogut krzykiem w organy deszczowych rynien i rur
dał, aż domem biegł dreszcz. Słyszeli przebudzeni
w ścianach ten śpiew, straszny jak szczęście ziemi.

Świty, s. 23

Trudno zrozumieć, dlaczego poeta określił odgłos „rynien i rur” jako „śpiew straszny jak szczęście ziemi”. W zbiorze *Trzech zim* jest więcej miejsc nieprzejrzystych, niemal oksymoronicznych, jak łączenie przymiotnika „straszne” ze „szczęściem ziemi”. Ziemia stanowi żywioł szczególnie ważny, symbolizujący Matkę – Ziemię (Gaję), jest także symbolem życia, płodności i urodzaju, dobrodziejstw, jakie nadał jej sam Bóg. Symbolizuje też świętość. W wieloznacznym systemie

wartości, jakie wyraża ziemia, przeważają zdecydowanie wartości podniosłe i zsakralizowane, tak jak w wierszu *Pieśń*, w której – jak w klasycznej tragedii – chór jest uosobieniem mądrości, sądów i ocen ważnych oraz prawd podniosłych. U Miłosza motyw ziemi zmienia swoje klasyczne i biblijne znaczenia. Ziemia jest źródłem wszelkich radości i wesela, co egzemplifikują bawiące się na łące dzieci, jest wiosna, kwiaty wysokie kwitną, kobiety piorą bieliznę w strumieniu. Miłosz podaje przykłady radości, posługując się prostymi i zwyczajnymi obrazami. Ziemia jest dana człowiekowi i tylko człowiek ma do niej specjalne prawa. Z niej pochodzi wszelkie życie i do niej wszystko powraca. Jest więc początkiem człowieczej „podróży” – a zarazem jej kresem.

W tomiku *Trzy zimy* topos ziemi pojawia się kilkakrotnie. W wierszu zatytułowanym *Powolna rzeka* Miłosz rozwija: motyw pięknej wiosny, radości i „klucza ziemi”, którym jest miłość. Już we wstępnej partii utworu zapowiada pogodną, a nawet radosną pochwałę budzącego się życia:

Tak pięknej wiosny, jak ta, już oddawna
nie było; trawa, tuż przed sianokosem
bujna i rosy pełna. W nocy granie
słychać z brzegu moczarów, różowa ławica
leży na wschodzie aż do godzin rana.
O takiej porze każdy głos nam będzie
krzykiem triumfu. Chwała, ból i chwała
trawie i chmurom, zielonej dębinie,
rozdarte wrota ziemi, odkryty klucz ziemi,
gwiazda już wita dzień. Więc czemu twoje
oczy zamknęły w sobie blask nieczysty
jak oczy stworzeń, które nie zaznały
zła i za zbrodnią tylko tęsknią?
[...]

Powolna rzeka, s. 35

W tym fragmencie wiersza wszystko, co tchnie wiosną, nawet zielona dębina, zdaje się symbolizować życie i energię.

Można powiedzieć, że *Powolna rzeka* stanowi odmianę ulubionego przez poetę motywu, który dowodzi, że Miłosz nie był „aż takim” katastrofistą, jak się przypuszcza¹⁴.

Podobnie jak w wierszu *Roki*, brama tworzy otwarte wrota, które są w tym tekście symbolem „klucza ziemi”, będącej – jak w *Pieśni* – samą radością życia i tworzenia. A jednak te pogodne tony zostaną zmaćcone, pojawią się ciemne, złe akcenty, padną pytania, dlaczego oczy podmiotu lirycznego wiersza „zamknęły w sobie blask nieczysty”, dlaczego przypominają oczy stworzeń, które „nie zaznały zła i za zbrodnią tylko tęsknią”.

Analizując ten fragment wiersza, Jan Błoński pisze: „Kto mówi? Pytanie, na które najtrudniej odpowiedzieć. Przecie w wierszu odzywa się kilka głosów, pojawia jakby kilka postaci... We wstępie (1–9) słyszymy zaimek »my«: to ego i alter ego poety witają surowe piękno północnego krajobrazu zgodnym okrzykiem triumfu. Czemu więc pojawia się oskarżycielskie »ty«? (10–35). Oto dogłębna zażyłość z naturą, kto wie, czy niezabarwiona erotycznie:

rozdarłe wrota ziemi, odkryty klucz ziemi

– budzi nie tylko poczucie siły i uczestnictwa w pochodzie życia. Także doznanie odrębności, jednostkowości, różnicy”¹⁵. Zaimek „my” nie odnosi się tutaj do ego i alter ego poety, ale – jak wskazuje kontekst – dotyczy bliżej nieokreślonych czytelników utworu, stąd zadanie: „o takiej porze każdy głos nam będzie krzykiem triumfu”. Także zaimek osobowy „my”, oznaczający wspólnotę autor – czytelnicy (potencjalni odbiorcy) stosuje się w wierszach dość często. Natomiast zaimek dzierżawczy „twoje” odnosi się do poety, który dla wyrażenia ego i alter ego użyć może zaimków: „ja” i „ty”. Była to figura poetycka częsta w poezji nadrealistycznej francuskiej,

¹⁴ Pisał o tym A. FIUT w eseju: *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 75–112.

¹⁵ J. BŁOŃSKI: *Powolna rzeka*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 117.

a także polskiej. Podmiot wiersza występuje też w formach z trzecią osobą, podkreślającą jakby dystans wobec samego siebie jako przedmiotu wypowiedzi. Zaimek „ja” pojawi się dopiero w końcowej zwrotce, por. „[...] zanim ja bez lęku spojrzę na władzę, śpiącą w mojem ręku [...]”.

W *Trzech zimach* wielokrotnie powraca motyw ziemi, przywoływany w tonacji przeważnie pogodnej i pełnej ciepła. W wierszu *Pieśń* motyw ten (wprowadzony już do wersu dziewiątego) zajmuje zdecydowanie pierwsze miejsce w tekście, jest przywoływany wielokrotnie. Ziemia stanowi główny, przyjazny ludziom żywioł, występuje w opisie wraz z roślinami, drzewami, lasem. Nie poddaje się zniszczeniu, jakby nie podlegała zagładzie, przynosi radość, życie, siłę. Jest więc w pewien sposób „wyłączona” z procesów umiarnienia, nie dotyczą jej znaki zagłady. Chór powtarza parokrotnie, że wszystko, co wiąże się z ziemią, jest dobre, a nawet doskonałe, a ta pochwała znacznie odbiega od konwencji sentymentalnych panegiryków. Występuje aż w czterech wariantach, przynosząc przy tym egzemplifikację wiosennych obrazów (np. chłopców grających w piłkę). „Radość wszelka jest z ziemi”, „człowiek jest dany ziemi”, „wszystko jest z ziemi poczęte”, „ona jest doskonała...”, „wszystko powróci do niej”. Do motywu ziemi wracał Miłosz parokrotnie, pamiętając, że wiąże się z nią świat roślin i zwierząt, a także świat człowieka. Była żywiołem przyjaznym i życiodajnym, sam poeta przecież mówił o sobie: „Ja, wierny syn czarnoziemiu, powrócę do czarnoziemiu” (*Hymn*, s. 15). Apoteoza ziemi przypomina też czarnoleskie motywy Jana Kochanowskiego, a także pochwalną, panteistyczną pieśń Czego *chcesz od nas, Panie*.

Wiersz Miłosza kumuluje to, co jest ziemskie, co należy do ziemi jako żywiołu, co ma związek z polami, łąkami, lasami, dolinami, ze wzgórzami, z roślinnością i niektórymi gatunkami fauny. Ziemia to symbol bogactwa i bezpieczeństwa. W *Pieśni* występuje zatem opozycja:

ZIEMIA:
chwalona przez Chór
jako życiodajna
podstawa bytu.
Chroni ją sam Bóg,
którego Anna
(*porte-parole* autora)
prosi o pomoc.

INNE ŚWIATY:
morza, miasta,
porty, obiekty
przemysłowe itp.
Lęki Anny mają swoje
źródło w oddziaływaniu
tego świata, generującego
ciemność oraz zło.

Następuje swoista sakralizacja ziemi. W związku z tym zapewnia ona istnienie i oddziaływanie pozytywnych wartości, jak miłość, dobroć, wiara, praca, szczęście. Ziemia jest doskonała – głosi uroczyście chór, prezentujący *vox populi*, a także głos samego autora. Staje się ona jednym z głównych symboli wartości, dających radość i życie, szczęście i miłość. Fragmenty o ziemi są ważne dla oceny twórczości poety, choćby dlatego, że wskazują dobitnie również jasne strony twórczości, że nie zamykają liryki Miłosza w ciemnych, orfickich nurtach refleksji i obrazów. Świadczy to o polemice z pesymistycznym katastrofizmem.

Parokrotnie powtarza Miłosz swój plan o ziemi, aby podkreślić znaczenie topiki i tego motywu w swojej poezji. Ziemia symbolizuje pogodę i szczęście, bezpieczeństwo i miłość. W dialogicznej strukturze *Pieśni* ziemia zajmuje czołowe miejsce po stronie „dobrych wartości”, takich jak miłość – dobroć – prawda – piękno – sztuka. Współtworzy w poezji Miłosza dodatni ciąg skojarzeń, przeciwstawiających się antywartościom, jak zło – kłamstwo – nienawiść itp. Trzeba jednak pamiętać, że Miłosz to poeta ambiwalencji – złożonych, wzajemnie się przenikających i dopełniających. Bywa więc i tak, że podobnie jak w systemie symboli, ziemia czy wiatr stają się nieprzyjemne i groźne. Warto przypomnieć, co głosi bohater liryczny wiersza *Roki*.

[...] Ja tę ziemię tak kochałem,
Jak nie potrafi nikt w lepszej epoce,
kiedy są dni szczęśliwe i pogodne noce,

kiedy pod łukiem powietrza, pod bramą
obłoków, rośnie to wielkie przymierze
wiary i siły.

Roki, s. 49

Tego nie mógł pisać katastrofista zdeklarowany, lecz poeta związany duchowo i pogodnie z łagodną ziemią, pełną życia i kwiatów, ziemią, na której nie ma trzęsień ani wybuchów wulkanów, walących się skał czy pękających szczelin. „Radość wszelka jest z ziemi” – pisał poeta w wierszu, w którym słychać też ciemne, orfickie tony, a Anna, bohaterka utworu, zwierza się: „boję się zostać sama...”. Takich ustępów nie jest zbyt wiele w *Trzech zimach*, ale ich obecność jest znacząca. Miłosz bardzo pilnie i dogłębnie zapoznał się z poezją romantyczną, ale był jej dyskretnym i uważnym odbiorcą. Zasadniczo świat romantycznych masek i mitów pozostał mu obcy. Nie płonął entuzjazmem ani dla poezji patetycznej, ani tyrtejskiej. Raczej daleki był od zasady „widzę i opisuję”. Charakterystycznych cech przyrody w *Trzech zimach* jest niewiele, innych opisów – jeszcze mniej.

Miłosz rzadko także rozbudowuje wizje działania żywiołów. Preferuje obrazy zwarte, złożone z jednego dłuższego zdania lub dwóch, trzech krótkich zdań. Często korzysta ze słownictwa biblijnego, nie rozwija jednak wątków dramatycznych i katastroficznych (w przeciwieństwie do innych katastrofistów, np. Sebyły, nie stosuje elementów turpistycznych czy makabrycznych). Być może jest to pozostałość po licznych lękach, jakie budziła w nim przyroda, gdy był kilkunastoletnim chłopcem. Bał się klęsk powodzi, wielkich burz, piorunów, pożarów i wichrów; lęk budziły obłoki, ciemności, głębokie wody, wiry, owady, gnijące na dnie jeziora wodorostry. Wolał później, gdy już stał się poetą, przemilczeć wizje i lęki, które wzbudzały jego fobie, czy nawet obsesje. Na ogół wprowadzał topikę i motywy, które ewokowały emocje, ale nie uczucia wstrętu czy fascynowanie się brzydotą świata. Pisał, że obłoki są straszne, ale nie tworzył strasznych obra-

zów. Nie ma w jego wierszach katastrof, zniszczeń, obrazów zadawania śmierci, ran, nie mówi poeta o Szatanie, o jego zapanowaniu w świecie i kosmosie, choć wspomina o złu i jego konsekwencjach. Można powiedzieć, że nie stroniąc od tematów trudnych, unika jednak świadomie i konsekwentnie przybliżonych obrazów zła i niedobrych wydarzeń. Jest to poezja uogólnień wszystkiego, co budzi lęk i niechęć, uogólnień tego, co konkretne, ale i zarazem uszczegółowienie tego, co wydaje się zbyt abstrakcyjne. Wówczas opis staje się zmysłowy i wiele mówiący. Można chyba powiedzieć, że poezja Miłosza przybliżyła i uprzedmiotawia tajemnice bytu, metafizykę i (ale tylko do pewnego stopnia) eschatologię, nie posługując się wprost abstrakcyjnymi pojęciami, i operuje symboliczną topiką, metaforą, porównaniem czy alegorią.

W tej poezji wszystko podlega waloryzacji, poetyzacji i egoizmu, ale zawsze mamy do czynienia z dobrym smakiem poety, z jego niełatwymi wyborami tego, co poetyckie, z wyszukaną ironią i dbałością o to, aby słowo poetyckie mieściło się w wysokich i subtelnych kanonach estetyki.

Semantyka *Pieśni*

Pieśń to utwór obszerny, złożony z 63 długich wersów, a przy tym wiersz liryczny, wielogłosowy, z ważnymi motywami, z wątkami osobistymi i uniwersalnymi. Wykaz wyrazów w nim użytych ilustruje szeroko rozumianą semantykę poezji Miłosza – to, co w niej dominuje i co się powtarza (zob. tabelę 4).

W tekście uderza bogactwo poszczególnych słów i całych zdań, a także ich parataktyczny układ. Zazwyczaj poeta stosuje rozbudowane, dwuczęściowe, 15–16-sylabowe wersy (np. w wierszach o ziemi). Poszczególne zdania są jakby dodatkowo wypełnione przydawkami, np. „wysokie, martwe topole”, „dawno spłyneły lody”, „dzieci rzucają piłką”, „motyle spadają do mórz”. W ten sposób powstają liczne struktury syntaktyczne dwójkowe (przeciętnie wers złożony jest z dwu wypowiedzi, ale wyodrębnione segmenty składają

T a b e l a 4. Analiza słownictwa *Pieśni*

Drzewa	Kwiaty i rośliny	Fauna	Obiekty topograficzne	Przedmioty	Dom	Niebo
drzewa pączki kasztanów świątła lekkiej brzozy bujne liście wysokie martwe topole jabłoni jabłka	trawy kwiaty wysokie kwitną ziano kwiat polny wodorosty pyłek dmuchawca	borkują w lasach gołąbie sarna przebiega [sarna] pieśni weselne krzyczy rybitwy ryby trzepocą w sieciach motyle spadają do wód zwierzęta świerszcze	brzeg rzeka góry strumienie łąka pole ziemia jezioro dno wód las wyspa	flaga pługi piłka kołyska kamień polny młotek łuczywo misa kołowroty kosze	ogrody schody ława stół pieczone chleby toczą się jabłka po stołach	niebo gwiazda księżyc świt mrok popiół chmur obłok zorza zmierzch

Bóg	Człowiek	Ciało	Zmiany w naturze	Czas	Pojazdy
Ty, Boże, miłościw mnie bądź. Od ust chciwych odłącz mnie. Od pieśni jej nieprawdziwych oczyć mnie.	ludzie umęczeni człowiek dzieci kobiety	prócz mego ciała nic nie ma ono błyszczy w ciemności skrzyżowane ręce twój dotyk szyja mnie pali żywe ciało	spłynęły lody wyrosty liście kwitną (kwiaty) ciepłe ogrody	noc dzień świt wiosna godziny ranka	cienkie okręty

się z trzech elementów). Uderzają liczne powtórzenia, w tym przede wszystkim dosłowne lub prawie dosłowne. Są one użyte w funkcji podkreślenia tego, co w tekście jest ważne, co stanowi temat lub motyw. Często Miłosz zamyka w wierszu wiele drobnych wątków, które zagęszczają opis: semantycznie ważne części wiersza są odpowiednio eksponowane, co daje wrażenie jakby gęsto utkanej tkaniny słownej.

Ogólną cechą *Pieśni* jest dążenie do tego, aby narracja nie była zbyt deskryptywna (stąd odpowiedni dobór czasowników konkretnych). Nie jest prawdziwy pogląd, że Miłosz nie lubił konkretów i nie budował wierszy obrazów. Dramatyczność wiersza wynika bowiem z trafnie dobranego słownictwa i jego stylistycznych figur. *Pieśń* została zapisana taką polszczyzną, w której zdobnictwo jest umiarkowane, dobrane w ten sposób, aby temat był zbudowany funkcjonalnie, ale niezbyt klarownie. Chodzi o budzenie zaciekawienia i chęć odgadnięcia treści tekstu, jakby celowo zaszyfrowanego. Dramatyczność osiąga poeta także dzięki wprowadzeniu tekstów dialogowych i monologowych. W pewnym sensie są to dialogi i monologi urwane, jakby celowo niedokończone. Wyka pisał, że Miłosz nie lubi pointy, i tak zapewne jest: największy wysiłek poeta kierował na początek wiersza i jego partię środkową. Ale nie zawsze jest tak, jak w *Pieśni*, w której końcowy – 86. wers – brzmi następująco: „[...] a nad nimi obłok wąziutki”.

W *Pieśni* nie ma również zbyt wielu wątków religijnych, gdyż Miłosz pod tym względem był poetą dyskretnym i pełnym umiaru, bardzo dalekim od religijnych poetów w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Nie oznacza to jednak, że metafizyka i eschatologia Miłosza pozostawały aż tak skryte jak inne osobiste tematy.

Również nostalgia i pamięć o Kresach nie stanowią w *Trzech zimach* większych wartości. W latach trzydziestych, gdy poeta opuścił grupę Żagary, problemem nie była wierność ziemi ojczystej, lecz chęć opuszczenia jej na bardzo długo. To zrozumiałe: poeta myślał o tym, jak się wyzwolić z prowincjonalności i poznać świat. Wyjechał więc z Wilna i przeniósł się

do Warszawy, w której zdobywał niezależność – warunek *sine qua non* wolności. Potem przyszedł ponadroczny wyjazd do Paryża, zawiązała się przyjaźń z Oskarem Miłoszem – dalekim krewnym poety i wybitnym poetą francuskim. Wydaje się, że ułatwił on poecie samotnikowi pobyt w Paryżu¹⁶.

Zdaniem Bolesława Hadaczka, „Pamięć to trwanie rozumiejące, byt równie intensywny jak chwila bieżąca, to organizowanie świata i przewyciężanie uciekających lat. Tam gdzie nie ma pamięci, nie tylko czas jest pustkowiem, także przestrzeń, drzewa i skały mówią do nas, ale my ich nie rozumiemy. Twórczość Miłosza staje się sztuką kontemplacji czasu, rozpamiętywania »ziemi gniecionej« i historii, bez której obywają się narody szczęśliwsze. Medytując nad istotą i funkcją pamięci, poeta dociera w końcu do wiary w *apokaliptasis*, czyli zmartwychwstanie. Oto można powtórzyć jakieś zdarzenie w oczyszczonej formie, w której żaden szczegół nie przepadnie, ale zostanie utrwalony”¹⁷.

Sądzę, że dywagacje tego rodzaju dotyczą czasu pisania *Doliny Issy*. W *Trzech zimach* wspomnienia odnoszą się do okresu dzieciństwa, które przypadło na czasy pierwszej wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej. Wydarzenia, czas i przestrzeń, jako byty wspomniane, nie są nostalgiczne, gdyż dominującym doświadczeniem tych lat jest lęk, a pozostałością po nim – koszmarnie sny.

Trzeba tu jasno powiedzieć, że poeta opisał Wilno raczej w nadziei na nadejście lepszych czasów niż z chęci powrotu. Być może przyczyniły się do tego jakieś nieporozumienia z żagarystami krytykującymi poetę za jego rzekomą obojętność wobec idei i kraju. Wydaje się też, że problematyka zmartwychwstania była poecie bliska nie z powodu nostal-

¹⁶ Tęsknota i wierna pamięć przyszły później, mniej więcej w połowie lat pięćdziesiątych, gdy poeta opuścił paryską ambasadę PRL-u i znalazł się w wolnym świecie. Ale duchowe trwanie Kresów odezwało się silnie dopiero później. Przyszło wraz ze sławą noblisty i z opuszczeniem uniwersytetu w Berkeley.

¹⁷ B. HADACZEK: *Historia literatury kresowej*. Kraków 2011, s. 273.

gii, lecz ze względu na przemyslenie swoich relacji z Bogiem i katolicyzmem – dalekim od katolicyzmu dogmatyczno-ceremonialnego.

Istotną kwestią staje się też przyczyna nasilającej się w świecie nienawiści. Jest to jeden z najważniejszych dylematów w poezji *Trzech zim*, którego źródłem była stała, nieuchronna ambiwalencja między życiem a śmiercią, dobrem a złem, miłością a nienawiścią. Miłosz nie daje odpowiedzi na pytanie o to, co rządzi światem: zło czy dobro. Kwestia ta pozostaje pytaniem retorycznym.

Wiersz *Powolna rzeka* ma strukturę dialogiczną. Kim jednak jest osoba, która kryje się za zaimkiem „Ty”? To *alter ego* samego autora, który sam z sobą toczy dialog o tajemniczych sprawach świata i zagubieniu się w nich człowieka.

W drugiej części wiersza pojawiają się strudzeni, ale weseli i szczęśliwi chłopci (czy robotnicy?), nazwani „ciemną tłuszcza”, a także ironicznie – „braćmi moimi”.

W najbliższym sąsiedztwie „tłuszczy” pada wyraz: „krematoria”.

„ – Ach, ciemna tłuszcza na zielonej runi,
a krematorja niby białe skały
i dym wychodzi z gniazd nieżywych os.
Bełkot mandolin ślad wielkości tłumi,
na gruzach jadła, nad mech spopielwały
nowego żniwa wschód, kurzawa kos”.

Powolna rzeka, s. 36

Niektórzy badacze traktują ten fragment wypowiedzi jako przepowiednię czasów okupacji (krematoria jako znaki narzędzi zbrodni niemieckich okupantów). Wydaje się, że nie jest to trafna interpretacja, gdyż raczej chodzi o urządzenia ogrodnicze do palenia gniazd os, a nie o profetyczny symbol zbrodni. W ostatniej strofie tekstu poeta powtórzy wszak frazę: „Tak pięknej wiosny jak ta, już od dawna nie miał”.

W wierszu tym zasadniczo nie ma akcentów katastroficznych. Niczego tu poeta nie przepowiada, nie wprowadza

wojennych snów ani wspomnień, nie zapowiada żadnych innych klęsk lub kataklizmów. Czy można mówić, że w tym utworze występuje motyw zagrożenia i lęku? Jest on silnie zaakcentowany w wierszu *Obłoki*, w którym – do tej pory białe, niewinne i piękne obłoki – zamieniają się pod wpływem snu „w straszne obłoki”.

Lęk, a nawet stany przerażenia powracają w poezji Miłosza często. W świetle jego wspomnień lęk towarzyszył mu od 15. roku życia. Wspominał: „Podzieliłem świat na ludzki, czyli zrozumiały, i nieludzki, czyli niezrozumiały”¹⁸. Miłosz w tym czasie uznał część „tej całej robaczywej natury za małą”, a człowieczeństwo przeniósł poza świat. I to mu zostało: „jestem zwolennikiem poza-świata”¹⁹ – pisał. Wiele czynników pozostało z czasów młodości i mogą one wyjaśnić niejedyn obraz czy niejedno przeżycie poetyckie z czasów *Poematu o czasie zastygłym* oraz tomiku *Trzy zimy*.

Rozwój wewnętrzny poety można łączyć ze „stopniowym wzrostem nieufności wobec sztuki”²⁰ swego stulecia. Uważał się przy tym za pesymistę. Sztukę traktował jako wielką wartość, jednocześnie wypominał sztuce współczesnej wszelkie możliwe wady: popis sarkazmu, gniewu, złości, melancholii, strachu, niewiary i nieprzyzwoitości. Podobnie jak w poezji Sebyły, źródłem pesymizmu nie była sztuka współczesna, ani też zło cywilizacji XX wieku i systemu społeczno-politycznego, lecz działanie Szatana, demonów, pozbawiające Boga atrybutów wszechmocy i potęgi w zwalczaniu zła, które zaczyna przeważać nad dobrem. Bóg staje się istotą słabą, zmęczoną, niezdolną do podjęcia wysiłku na miarę Stwórcy świata. Jest to też pogląd Sebyły, przy czym poeta ten mówi o niemocy Boga wprost, podczas gdy Miłosz czyni to w sposób bardziej oględny i delikatny, buduje portret Boga złożony z ambiwalentnych atrybutów.

¹⁸ C. MIŁOSZ: *Prywatne obowiązki*. Kraków 2001, s. 82–83.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

Miłosz nie stał się satanistą, lecz stawiał pytania i diagnozy trudne. Sądę, że obaj poeci – katolicy, traktowali zło szerzące się w świecie, a szczególnie w Europie, jako główne źródło upadku kultury i osłabienia religii. Przeżywali swoje dylematy i niepokoje metafizyczne z powagą i autentycznym lękiem o losy współczesnego świata, który zdążył już przynieść ludzkości wielką światową wojnę (trwającą aż cztery lata) i równie straszną rewolucję w 1917 roku. Dodatkowo w roku 1929 doszło do wielkiego kryzysu ekonomiczno-finansowego.

Motyw lęku o losy świata wyrażało wielu poetów lat trzydziestych. Można powiedzieć, że stał się ważnym wyróżnikiem światopoglądu katastroficznego. Łączył się w znaczącą całość z motywami nocy, ciemności, cieni, szarości ziemi i nieba, czerni i czerwieni oraz innymi symbolami śmierci i nadciągającej klęski (np. burzy, gwałtownej wichury, wzburzonego morza, krwi). Miłosz rzadko sięga po malarskie środki, budujące wizję apokalipsy zarówno w całym wierszu, jak i w jego fragmentach. Stosuje inną metodę: wprowadza niemal do każdego wiersza katastrofizm w postaci wątków rozsianych. Są to często drobne sygnały i znaki apokaliptyczne, rzadko jednak nawiązujące do biblijnych symboli zagłady. Nie ma w jego wierszach z lat 1932–1936 smoków, potworów nieustających w walce, poeta nie przedstawia wizji piekła czy nieba, nie wprowadza potopów ani wielkich pożarów i innych kataklizmów. Nieobecne są motywy ludowości, Bożego gniewu, kary za grzechy, przepowiednie proroków. Będąc twórcą wyobraźni, trzyma ją jednak w ryzach, oszczędnie dobierając akcenty mitologiczne i archetypiczne oraz fantastyczne (baśniowe czy biblijne). Tworzywem głównym dla wyobraźni poety staje się sen, marzenia senne, ale też zmiany zachodzące w realnym świecie, jego tajemniczość. Jest w tym świecie miejsce dla *n a t u r y*, choć nie zajmuje ona dużej przestrzeni.

Miłosz nie uważał się za filozofa, jednak filozofia odgrywa w jego poezji bardzo ważną rolę (filozofia egzystencjalistyczna). Także metafizyka systematyczna. Aleksandra Fiuta

Rozmowy z Czesławem Miłoszem bardzo dobitnie akcentują erudycję filozoficzną poety i jego odczytanie w kilku językach w filozofii współczesnej – historiozofii, filozofii kultury, antropologii. Miłosz nie przywołuje wprost terminologii filozoficznej (lub czyni to rzadko), ale jego na pozór rozproszony dyskurs intelektualny w publicystyce sięga po rodzaj dyskursu nasyconego wyrażeniami i zdaniami symbolicznymi bądź też po części zmetaforyzowanymi. Jest to typ języka poetyckiego, łączącego pewne walory literackie z intelektualnymi rygorami ładu i porządku. Te dwie tendencje wręcz „walczą” z sobą: można powiedzieć, że każdy przejaw budowy ładu w tekście jest natychmiast burzony, ale też nie dopuszcza poeta do nadmiernej wolności utworu.

Dla Miłosza – pisze Kijowski – „doświadczenie religijne jest akordem pesymizmu i ekstazy; jest to doświadczenie lęku i nadziei, wstrętu i zachwyty, rozpacz i wiary, która rozgrywa się między człowiekiem rozumnym a Bogiem; poezja przenosi je na życie narodowe, rodzinne, na dzieje serca i wypowiada językiem psychologii i polityki.

Poezja jest pośrednikiem między *sacré* a *profané*, a więc do żadnej z dwóch stref nie należy w zupełności”²¹. Zdaniem Kijowskiego, Miłosz „szuka poezji jako rytmu p o r z á d k u j ą c e g o jak niegdyś »recytacja godziniek i litanii«”, śpiew gregoriański, codzienna lektura brewiarza i żywotów świętych”²².

Poglądy te wykrystalizowały się późno, w *Ziemi Ulro*, w czasie poszukiwania nowych form poetyzowania i częstych filozoficznych medytacji. Poezja z czasów *Trzech zim* stanowiła nie tyle owoc rytualnego czy religijnego ładu, ile projekcję tego, co było we wnętrzu człowieka i w świecie go otaczającym t a j e m n i c z e i d z i w n e. Wiersze Miłosza z tego okresu mają pewną cechę wspólną, której poeta nigdy się nie wyzbył: niepełność formalną i semantyczną, która rzą-

²¹ A. KIJOWSKI: *Tematy Miłosza*. „Twórczość” 1981, t. 36, nr 6, s. 34.

²² Ibidem, s. 38.

dzi spójnością tekstu. Świadome utajnienie refleksji i opisów jest tu jedną z głównych figur poezji. W wierszu *Nie tak* Miłosz napisał: „Niepełny był zawsze mój głos”²³. Krzysztof Dybciak natomiast pisał o „wyjątkowo intensywnej grze opozycji znaczeniowych” w *Pieśni* – wierszu z tomiku *Trzy zimy*²⁴.

Miłosz w dialogu

„W poczuciu ponadczasowej i intymnej więzi z całą ludzką wspólnotą Miłosz prowadzi niekończący się dialog [...] z sobą samym oraz rozległą kulturalną tradycją” – tak pisał Fiut, interpretując wiersz *Dialog*²⁵. Konwersacja ta toczy się z wieloma podmiotami, raz z księdzem Ch., innym razem – z samym Bogiem, przeważnie jednak podmiot liryczny prowadzi ją sam z sobą.

Ale dziwny to dialog. Nie ma w nim ostrych starć i polemik, można przemilczać różne sprawy, nawet mające dla Miłosza specjalne znaczenie. Poeta tworzy jakby przykłady dyskursu spokojnego i unikającego ostrych sformułowań: występują one tylko wtedy, gdy dochodzi do dyskursu *ego* z *alter ego*. Wobec innych adwersarzy tekst poetycki przyjmuje charakter mowy myślącej i sciszonej, pełnej różnych wyrażen typu: „ale”, „jednakże”. Jedynie w dialogu z księdzem Ch. ostrze polemiki Miłosza uderza w fanatyzm księdza i w jego pogardę „dla wszystkiego prócz zgonu”. Gani postawę prefekta, gdy pisze:

[...]

Góry ciemne jak irys w trawie mokrych sadów,
oczy kobiet, ich uścisk w mgłę zbielełej nocy
na popiół, na płyn cierpki pełen skrytych jadów
zamieniałeś, tnąc słowem z dawidowej procy.
Wesele ciał, złączonych z wodami i ogniem,
górami leących ptakiem, rybą mknących dołem,

²³ C. MIŁOSZ: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 626.

²⁴ K. DYBCIAK: *Pieśń*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 65.

²⁵ A. FIUT: *Dialog*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 116.

nienawiścią paliłeś, aż szcerniało głównie
spadły w noc, a noc była dla ciebie – kościołem.
[...]

Do księdza Ch., s. 50

W *Trzech zimach* jest to chyba fragment najmocniejszy, świadczący o tym, że były sprawy, które budziły głęboką irytację poety. Jak pisze Irena Sławińska, „Ksiądz Ch. to przeciwnik czy partner wymagający bezwzględnej i surowej dyscypliny, nie uda się tu żaden unik. Jest niezwykle surowy wobec grzeszników, zła, pełen nienawiści do świata, którym zdaje się rządzić »pogarda wszystkiego prócz zgonu«”²⁶. Świat poety jest inny, oparty na miłości i nadziei. W dialog z księdzem wpisują się ostre, rzadko przez Miłosza używane słowa:

Do ciebie, słyszającego głosy niemych chórów,
zgiętego nad smutnymi ołtarzami Pana
w wiejskim, dusznym kościele, do ciebie, o mściwy,
piszę ten list, prefekcie, burzo zapomniana.

Już włos gładko szesany splota siwym strąkiem
na kark przecięty siwą blizną po cielesnych mieczach,
już wzrok twój fanatyczny jest martwym skowronkiem
zabitym w ogniu świata, któremu zaprzeczał.
Twoje usta śnię często. Ich grymas niesławny
długo uczył pogardy wszystkiego prócz zgonu.
[...]

Do księdza Ch., s. 50

Wiersz *Do księdza Ch.* ma charakter religijny, ale atakujący fanatyzm w Kościele. Rozdzielenie tego, co jest dialogiem z Bogiem, od tego, co myślą i czynią niektórzy księża, będzie stanowić znamienity rys duchowości poety.

Mówienie w sposób enigmatyczny o tajemnicach i cudach wiary nadaje wierszom Miłosza, w których przewijają się motywy eschatologiczne, jak gdyby sens podwójny, szczególnie

²⁶ I. SŁAWIŃSKA: *Do Księdza Ch.* W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 134.

trudny do odczytania. Poeta (o czym sam wspominał) nie był filozofem, jak Bolesław Miciński czy Stanisław Ignacy Witkiewicz, nie chciał wprowadzać do swych utworów wątków filozoficznych, a także socjologicznych czy historiozoficznych. Problematyka eschatologiczna obligowała wszakże do odpowiedniego przygotowania erudycyjnego oraz intelektualnego, wymagała też odpowiedniej wiedzy teologicznej, a także – rzecz najważniejsza – pewnego uwspółcześnienia silnie zmitologizowanej narracji Apokalipsy św. Jana. Eschatologiczne i metafizyczne wątki w ówczesnej polskiej poezji religijnej dalekie były od wysokiego poziomu poezji poetów francuskich.

Wątki eschatologiczne w twórczości Miłosza można odnaleźć m.in. w utworze *Hymn*:

Nikogo niema pomiędzy tobą i mną.
Ani rośliny czerpiącej sok z głębokości ziemi,
ani zwierzęcia, ani człowieka,
ani wiatru chodzącego pomiędzy chmurami.

Najpiękniejsze ciała są jak szkło przezroczyste.
Najsilniejsze płomienie jak woda, zmywająca zmęczone
nogi podróżnych.

Najzieleniejsze drzewa jak olów rozkwitły w środku nocy.
Miłość jest piaskiem połykanym wyschlami ustami.
Nienawiść słonym dzbanem podanym spragnionemu.
Toczą się rzeki; podnoście swoje ręce
stolice! Ja, wierny syn czarnoziem, powrócę
do czarnoziem

jakby życia nie było,
jakby pieśni i słowa tworzyło
nie moje serce, nie moja krew,
nie moje trwanie,
ale głos niewiadomy, bezosobowy,
sam łopot fal, sam wiatrów chór, samo wysokich drzew
jesienne kołysanie.

Nikogo niema pomiędzy tobą i mną,
a mnie jest dana siła.
Góry białe pasą się na równinach ziemskich,

do morza idą, do wodopoju swego,
nachylają się słońca coraz nowe
nad doliną małą i ciemnej rzeki, gdzie się urodziłem.
Nie mam ani mądrości, ani umiejętności, ani wiary,
ale dostałem siłę, ona rozdziera świat.
Ciężką falą rozbiję się o brzegi jego
i odejdę, powrócę w wiecznych wód obszary,
a młoda fala pianą nakryje mój ślad. O ciemności!
Zabarwiona pierwszym blaskiem świtu,
jak płuco wyjęte z rozszarpanego zwierza,
kołyszysz się, zanurzasz się.
Ileż razy z tobą płynąłem
zatrzymany pośrodku nocy,
słyszac głos jakiś nad twoim struchlałym kościołem,
krzyk cietrzewi, szum wrzosu w tobie się rozszerzał
i świeciły dwa jabłka leżące na stole,
albo otwarte błyszczały nożyce –
– a my byliśmy podobni:
jabłka, nożyce, ciemność i ja –
pod tym samym, nieruchomym,
asyryjskim, egipskim i rzymskim
księżycem.

Przemieniają się wiosny, mężczyźni i kobiety łączą się,
dzieci po ścianach rękami w półsenności wodzą,
ciemne lądy rysują palcem umaczanym w ślinie,
przemieniają się formy, rozpada się to, co wydawało się
niezwyciężone.

Ale pomiędzy państwami powstającymi z dna mórz,
pomiędzy zgasłymi ulicami, na miejscu których
wzniosą się góry ze spadłej zbudowanej planety,
wszystkiemu co minęło, wszystkiemu co minie
broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz,
ani w dobrem, ani w złem nierozmiłowana,
pod twoje olbrzymie nogi podesłana,
abyś ją gniótł, abyś po niej szedł,
abyś poruszał swoim oddechem koło,
a od jego ruchu drżała znikoma budowla,
abyś jej głód, a innym dawał sól, wino i chleb.

Nic mnie od ciebie nie dzieli.

Jeżeli jestem żołnierzem, ty jesteś skrzydłem na hełmie,
pociskiem, pożarów kulą, a skoro się ciebie wystrzeli,
to dajesz, na co wszelka żywa zasługuje istota.

Jeżeli jestem rolnikiem, ty rękami moimi pracujesz
nad zniszczeniem
traw rozpiętych w ugorach i osuszasz błota,
aż wyrastają płody i wódka narodom spragnionym
jak manna spływa kroplami w pokorne gardła.

Marzącemu o władzy, ty jak zasłona czarna
rozpościerasz się nisko, zakrywając ludzkie domy.
We mgłę bije władca bronzową stopą
i jak z żelaza sypią się skry
i chór wielbiący prawodawcę grzmi
zanim nas nie obejmie pierścień potopu.

Jeszcze nie odzywa się głos rogu
Zwołujący rozproszonych, leżących w dolinach.
Koło wozu ostatniego jeszcze nie dudni na grudzie.
Pomiędzy mną i tobą niema nikogo.

Hymn, s. 15–17

Inną wartością chrześcijańską, akcentowaną w Nowym Testamencie, jest szczególny stosunek Boga do człowieka i człowieka do Boga. Jest to relacja bliskości i wyjątkowości: *ja* do Ty i Ty do *ja* w związkach między Bogiem i jednostką niepowtarzalną, jedyną, jaką jest każdy człowiek. W wierszu *Hymn* pomiędzy wersem pierwszym a wersem ostatnim na zasadzie klamry jest wpisana myśl: „Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną”. Jej wariant: „Nic mnie od ciebie nie dzieli”, znajduje się w wersie 58. Ogólnie aż cztery wersy stanowią powtórzenie, figurę, która tak często występuje w wierszach z tomiku *Trzy zimy*. W repetycjach Miłosza zmieniają się niektóre wyrazy oraz szyk zdania, z: „Nikogo nie ma pomiędzy t o b ą a m n ą” na: „Pomiędzy m n ą a t o b ą nie ma nikogo” [podkr. – T.W.].

Zmiana układu części zdania powoduje zmianę sensu refleksji, a tym samym pozwala wyrazić przekonanie, że zarówno pomiędzy Bogiem, jak i poetą oraz w odniesieniu zwrotnym – między poetą a Bogiem, nie ma nikogo innego. Jest to jedno z fundamentalnych założeń personalizmu, akcentującego i n d y w i d u a l n y (a więc niepowtarzalny) charakter tych obustronnych relacji. Takie ujęcie mogło budzić kontrowersje wśród ortodoksyjnych członków Kościoła, podkreślających znaczenie obecności, pośrednictwa i przewodnictwa kapłanów (a także samego Kościoła) w kontaktach między człowiekiem i Bogiem.

Myśl Miłosza jest bardzo mądra i zdecydowana. Pośrednio bierze on pod uwagę (może pod wpływem Witkiewicza) jednostkowy, osobisty, indywidualny charakter relacji: c z ł o - w i e k – B ó g. Między poetą a Bogiem nie ma nie tylko innych ludzi, lecz także wszystkiego tego, co należy do świata żywego, którego Bóg jest stwórcą i strażnikiem.

W przeciwieństwie do obrazu Boga w poezji Sebyły – Bóg Miłosza jest istotą potężną, mocną (i jakąś część tej mocy dał też poecie):

[...]
pod twoje olbrzymie nogi podesłana,
abyś ją gniółł, abyś po niej szedł,
abyś poruszał swoim oddechem koło,
a od jego ruchu drżała znikoma budowla,
abyś jej głód, a innym dawał sól, wino i chleb.
[...]

Hymn, s. 17

Ani razu poeta nie użył w tym wierszu wyrazu „Bóg”, ale niemal wszystkie obrazy i wizje w podtekstach (a także w nie-domówieniach) rysują obecność Stwórcy świata. Określa się też Boga jako osobę dialogu, występującą pod nazwami zamaskowanymi: „Ty”, „Twój”, „Twoje”, i formami drugiej osoby liczby pojedynczej („dajesz”, „osuszasz błota” itp.). Kryje się tu też enigmatyczny portret Boga:

[...] głos niewiadomy, bezosobowy,
sam łopot fal, sam wiatrów chór, samo wysokich drzew
jesienne kołysanie.
[...]

*Hymn*²⁷, s. 15

Pod pewnymi względami *Hymn* Miłosa przypomina Psalm 91. Jana Kochanowskiego *Kto się w opiekę odda Panu swemu...* Utwór Miłosa wykazuje pewne podobieństwo do tekstu poety czarnoleskiego w kreśleniu obrazu wszechobecności i wielkości Boga w świecie. Ale jest to Bóg inny, nie panteistyczny i nie tak opiekuńczy, jak we wspomnianym psalmie. Bóg Miłosa był Bogiem innych czasów, bardzo trudnych, choć przecież miały przyjść czasy gorsze...

W poszukiwaniu właściwych środków wyrazu Miłosz często i dyskretnie sięgał do motywów i stylów Starego Testamentu oraz do tekstów ewangelijnych. W jego twórczości widać też wpływy św. Augustyna i innych filozofów katolickich. Poeta próbował takiej transformacji fragmentów tekstów Pisma Świętego i myślicieli chrześcijańskich, aby była stosunkowo bliska oryginałom, ale też współczesna, a zarazem dostępna inteligentnemu czytelnikowi. Było to zadanie bardzo trudne, chciał bowiem poeta uwspółcześnić i pogłębić motywy egzystencjalno-personalistyczne oraz motywy katastroficzne, co prowadziło do znacznej i przemyślanej selekcji materiałów. Miłosz – w przeciwieństwie do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i niektórych utworów Teodora Bujnickiego czy Jerzego Zagórskiego – traktował motywy katastroficzne bardzo poważnie. W apostrofie oraz dalszych zwrotkach „listu” (np. w szóstej) natrafić można na opis kataklizmu świata, rozłożony jakby na wszystkie głosy – żywioły: powietrza, ognia, wody i ziemi:

[...]

I jest szum, przyływ morza dotychczas nieznanego,

²⁷ C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 15.

morza nicości. Pod białą pianą jego
utonąły zwierzęta i lądy.
Ciesz się, triumfatorze. Obu przyjęło morze.
W jego głosie zagłady grzmiały trąby.
[...]

Do księdza Ch., s. 51

Połączył więc Miłosz w swoim „liście” aż kilka motywów:

- dialog z księdzem fanatykiem o sposobie widzenia świata,
- dzięki miłości przeciwstawienie się złu (por. „Nie daj się zwyciężyć złu, ale zło dobrem zwyciężaj”),
- akcenty pojednania się poety (mimo ocen księdza),
- wkomponowanie w wypowiedź dialogową opisu dziejącej się już zagłady świata.

Dzięki temu wiersz staje się tekstem prawdziwie katastroficznym, a katastrofa zbliża do siebie dawnych adwersarzy, zdaje się ich godzić w myśl ducha Ewangelii. Pojednanie to dokonuje się przed „ołtarzami Pana”, w wiejskim kościółku, symbolizującym pokorę.

Jest to wiersz wyjątkowo przejrzysty, ale są też w nim partie o charakterze ambiwalentnym, np.:

- poeta i ksiądz zostają pogodzeni „po długim skłóceniu”, ale obaj wiedzą, że „z szczęścia ludzi kamień na kamieniu nie zostanie”,
- „leżą w pięknym posłaniu i miłość i głód”,
- „Twoje usta śnię często” (wcześniej ksiądz został nazwany „burzą zapomnianą”),
- noc jest [dla księdza – T.W.] kościołem, a światło jest „światłem potępienia...”.

Korzystając z podobnych kontrastów, większość poetów pokolenia 1910 budowała swoje utwory, szczególnie te o treści katastroficznej.

Czy Czesław Miłosz był katastrofistą? Na pytanie to, obecne w wielu publikacjach krytyków i historyków literatury, traktujących poetę jako czołowego katastrofistę, słusznie zwrócił uwagę Aleksander Fiut, wybitny znawca twórczo-

ści Miłosza, a szczególnie jego poezji²⁸. Zauważył on, że spośród licznych krytyków Miłosza tylko Seweryn Pollak pisał o „klinicznych objawach katastrofizmu” poety, który był dla nich twórcą metafizycznym, pesymistycznym, irracjonalnym. Katastrofizmu (zjawiska popularnego i częstego w poezji lat trzydziestych) nie łączono z nazwiskiem Miłosza. Aleksander Fiut przypomniał zresztą, że przed wybuchem drugiej wojny światowej Miłosz pisał, że „katastrofizm to [...] jednodniowe utwory, od których roją się dzisiaj pisma literackie”²⁹.

Zdarzało się, że Miłosz przemawiał jako publicysta i krytyk inaczej niż jako poeta, że istniał rozdźwięk między Miłoszem ideologiem a Miłoszem poetą, pełnym niepokoju i niepewności. Gdyby jednak był zdeklarowanym katastrofistą, nie sądzę, aby podważał znaczenie katastrofizmu: mijałby się wówczas bardzo ze swoją poetyką, w której katastrofizm zajmował miejsce ważne, choć nie jedyne i – co więcej – dominujące w latach 1935–1939.

Aleksander Fiut pisał, że kryzys wartości uniwersalnych towarzyszy Miłoszowi od pierwszych wierszy. Do tego dołącza się romantyczna pogarda dla rzeczywistości. Jest też poeta wydziedziczony z tradycji oraz ze współczesności, rażącej swą pospolitością. Cynizm i bezradna rozpacz są efektami rozczarowania dla świata³⁰.

Jeśli zatem prawdą jest, że świat „zmienił się w gigantyczny śmietnik”, że przestały obowiązywać jakiekolwiek podmioty i hierarchie wartości, że nauka, prawo, życie nic już nie znaczą, to – jak się wydaje – jesteśmy w samym centrum problematyki zagłady świata, bowiem podważenie wszelkich wartości stanowiło jedno z najważniejszych zagadnień filozofii katastroficznych owego czasu.

Przez długi czas nie pisało się o katastrofizmie Miłosza. Po 1956 roku pamięć o wilnianach na szczęście przywrócono. Póź-

²⁸ A. FIUT: *Czy tylko katastrofizm?...*, s. 75–112.

²⁹ C. MIŁOŚZ: *Dystans spojrzenia. „Zaczyn”* 1939, nr 26. Cyt. za: A. FIUT: *Czy tylko katastrofizm?...*, s. 76.

³⁰ Ibidem, s. 76–77.

niej powstało sporo opracowań o katastrofizmie pokolenia 1910, a szczególnie Miłosza. Słusznie – jak podkreśliłam – Aleksander Fiut pisał, że „Miłosz był nie tylko katastrofistą”³¹. Był w podobnym stopniu katastrofistą, co personalistą i egzystencjalistą oraz pesymistą, jeśli idzie o losy kultury, świata wartości i samego świata. Katastrofizm nie przysłańiał tych orientacji, ale je poszerzał i pogłębiał lub po prostu dopełniał. Nie ma w poezji Miłosza nawet śladów masowo produkowanych katastrofizmów i wróżb o końcu świata. Można powiedzieć, trawestując powiedzenie Ewy Czarneckiej (właśc. Renata Górczyńska), że jego katastrofizm (tak jak klasycyzm) „był elegancki”³².

Katastrofizm był w Polsce „pisany i czytany” na różne sposoby. I nie wszyscy poeci wiedzieli, że są katastrofistami. Równie dobrze Miłosza można by nazwać personalistą lub egzystencjonalistą i równie dobrze byłyby to określenia niepełne. Zacytujmy jeszcze raz fragment *Pieśni*, jednego z najlepszych utworów *Trzech zim*.

[...]

Chór

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,
plugi przeszły po polach, borkują w lasach gołębie,
górami sarna przebiega, pieśni weselne krzyczy,
kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.
Dzieci rzucają piłką, tańczą na łąkach po troje,
kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycę.
Radość wszelka jest z ziemi, niemasz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

[...]

Pieśni, s. 9

Jest to utwór rozpisany na głosy: Anna, chór, ostatnie głosy. Wypowiedź chóru przypomina chóry klasyczne: jest mądra

³¹ A. FIUT: *Czy tylko katastrofizm?*. W: IDEM: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998, s. 100–112.

³² E. CZARNECKA: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983, s. 29.

i poważna, stanowi aluzję i komentarz do wypowiedzi Anny. Takiego fragmentu nie mógł napisać katastrofista w pełnym tego słowa znaczeniu. Ziemia staje się głównym motywem utworu, kojarzy się z radością, wigorem, vitalnością. Jest tu symbolem dobroci i łagodności. Te atrybuty poeta powtarza kilka razy.

A może Chór, głoszący przekazanie, że „wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej” oraz że „ona jest doskonała” – nie wyraża poglądu poety? Nie sądzę. Miłosz posłużył się tu językiem biblijnym, nadającym wypowiedzi Chóru szczególną barwę. Zazwyczaj Miłosz powtarzał refleksje, sentencje i obrazy, które należały do jego „głosu”. I tak też jest w przypadku *Pieśni*. Podobny sens mają również „ostatnie głosy” ludzi, zmęczonych po pracy. W ostatniej zwrotce znajdziemy poetycki głos samej poezji:

[...] Wyspy są zwierzętami śpiącymi,
w gnieździe jeziora układają się mruczając,
a nad niemi obłok wążiutki.

Pieśń, s. 11

To nie jest język katastrofisty, człowieka niepokoju i lęku. Podobnych ustępów jest wiele w *Trzech zimach*. Zdaje się to potwierdzać pogląd, że katastrofistą rzeczywiście się b y w a.

Możliwe jest jeszcze inne odczytanie *Pieśni*. Chór prezentuje w niej *opinio communis*, wyrażając poglądy nie samego autora utworu, lecz sądy jakiejś zbiorowości. Nie wydaje się, aby to była społeczność ludowa, ze względu na odmienny, filozoficznie zabarwiony język. Odautorskie mogą być wypowiedzi Anny, ponieważ przypomina ona bohatera lirycznego *Obłoków*. Świadczyć o tym mogą następujące fakty:

- Anna jest pełna lęków;
- podobnie jak bohater *Obłoków*, dostrzega w otoczeniu, w naturze, zagrożenie dla siebie;
- język Anny jest liryczny, poetycki, uczuciowy, por. „twój dotyk szyję mnie pali”;

- zostały użyte porównania typu: „jak wodorosty na dnie wód zatoki”, „bieg ciemnych fal [...] niktąć w ciemnych wodach dmie”...

Anna dostrzega różne symptomy zmian w przyrodzie, oznaki rozmaitych procesów zachodzących na ziemi, nazywa siebie „pyłkiem dmuchawca na czarnych łąkach świata” itp. Są tu wyrażenia i toposy katastroficzne. Występują one w większości wierszy *Trzech zim* jako sygnały i oznaki rozproszone, symbolizujące z osobna obrazy poruszenia, jakie dzieje się w świecie. Miłosz jako chłopiec bał się natury, nic więc dziwnego, że ślad tego lęku pozostał i utrwalił się w poezji w postaci „czarnych łąk”, „ciemnego dna zatoki” itp. Sam zresztą wyraża to w słowach: „Ale nic nie ma we mnie prócz przestachu”.

Pieśń została zbudowana na kontrastach. Jest w niej przeciwstawienie dwóch światów: pogodnego i witalnego świata Chóru – ciemnemu i budzącemu lęk światu nadwrażliwej Anny. W której rzeczywistości umieścił siebie? Sądzę, że w obu przeważa jednak (także obszernością wypowiedzi) ta, postrzegana przez Annę.

Jest to wiersz ważny. Zdradza ambiwalentne widzenie świata – cechę częstą w *Trzech zimach*. Z jednej strony ze spala ona wiersze poszczególnie z całością tomu, co skłaniało krytyków do przypuszczeń, że *Trzy zimy* to poemat. Ale z drugiej strony sprawia wrażenie, że części, fragmenty wewnętrzne wiersza realizują też połączenia dychotomiczne, głęboko wnikając w strukturę utworów. Bohater liryczny Miłosza oscyluje między dwoma światami, tkwi w nich jakby jednocześnie. To rozdwojenie sprawia, że niektóre wiersze poety wydają się i dziwne, i niejasne.

Nie było tu odwołania do biblijnej Apokalipsy, a jeśli pojawiły się w poezji toposy i symbole typu „potop”, „ogień”, to pełniły one funkcje nie stylizacyjne, lecz symbolicznych znaków, mających jasną konotację poetycką. Miłosz, mimo że symbole te wprowadzał (choć nie za często), za najważniejszą sprawę uważał głęboki kryzys kultury, moralności,

cywilizacji zachodniej. W napisanym około 1941 roku wierszu pt. *Piosenka o końcu świata* poeta przeciwstawia biblijną zagładę świata temu końcowi, który następuje codziennie, zbierając obfite żniwo. Chodzi o śmierć jednostkową i zarazem o ostateczny kres dużych zbiorowości, dokonujący się każdego dnia. Odrzucał też liczne katastrofizmy kosmiczne czy przepowiednie dawnych i współczesnych proroków bądź „uczonych”, śledzących niebezpieczne przejawy klęsk biologicznych, fizycznych, astronomicznych czy chemicznych. Tego rodzaju kataklizmom zostało poświęconych wiele publikacji zasilających zbiory literatury masowej, rozwijającej się bujnie w pierwszej połowie XX wieku. Jako zagrożenia realne traktował poeta wojny i rewolucje, a także nadmierny rozwój techniki i urbanizacji. Najważniejszym jednak zjawiskiem był kryzys duchowej kultury, pogłębionej religijności, humanistycznych wartości. Świat dla Miłosza bywał piękny i zdolny do odradzania się, ale okazywał się też pełen zjawisk i rzeczy budzących lęk, a nawet przerażenie, pełen oznak nadciągającej zagłady, zapowiadanych w Starym Testamencie i ewangeljach, szczególnie zaś w Apokalipsie św. Jana. Następował czas licznych i globalnych przemian, epoka przyspieszonego procesu umierania świata i ludzkości. Bóg jest zatem – podobnie jak w poezji Sebyły – bezsilny. Liczne objawy klęski przyniosła też historia – daleka od przypisywanych jej wartości rozwoju i postępu. Poeta jednak pisał: „Jest pychą i uzurpacją wierzyć, że na nas kończy się albo zaczyna jakaś epoka i że do nas należy spełniać wizje proroków. Los cywilizacji nie rozstrzyga się w ciągu kilku lat [...]. Każdemu pokoleniu uczestniczącemu w burzliwych wypadkach jego czas wydaje się czasem ostatecznym i apokaliptycznym”³³.

Warto zwrócić uwagę, że między poezją a eseistyką i publicystyką Miłosza zachodzą nierzadko duże różnice w zakresie idei i poglądów. Wynikają one z dwóch kwestii:

- poeta oddzielał poezję od prozy, akcentując pewną autonomię poetyckich refleksji, obrazów i wizji,

³³ C. MIŁOSZ: *Wam. „Żagary”* 1931, nr 2, s. 1.

- był twórcą i myślicielem ambiwalentnym, często i chętnie postrzegającym świat, człowieka, literaturę w kategoriach opozycji, sprzeczności i kontrastów.

Ambiwalencja jest w poezji Miłosza jedną z najczęstszych figur semantycznych, por. wiersz *Wam*:

A my ciągle myślimy o wicherze surowym
Który kiedyś te wieże niepewności złamie
O ludziach, którym dane będzie wyhodować
Powagę życia twardą i prostą jak kamień.

A my jak upadamy. I jeszcze do wschodu
obracamy swe oczy. Ale przecie ziemia
zaspokoić naszego nie potrafi głodu.
Z przekłętego jesteśmy bowiem pokolenia.

*Wam*³⁴, s. 33

Nawet w tym wczesnym wierszu poety występują sprzeczne, pełne niepokoju myśli, odczucia i zamierzenia. W zwrotce pierwszej przemawiający w imieniu rówieśników twórca chce wyrazić dążność do surowej, twardej i prostej powagi w życiowym postępowaniu. Natomiast w strofie drugiej głos poety jakby się załamuje: poeta sądzi, że w pokoleniu następuje upadek, że na próżno „do wschodu obracamy swe oczy” (ku bolszewickiej Rosji?), że pokolenie jest „przekłęte”. Jest to więc skarga, podczas gdy pierwsza zwrotka zapowiada „ciągle myślenie” o przyszłości pokolenia ludzi mocnych i twardych.

Obrazy przechodzą w refleksje, refleksje – w obrazy. Partie opisowe są bardzo związane. To poezja przeżywana, poezja wnętrza i szybkich przemian psychicznych podmiotu lirycznego. Poezja egotyczna, ale nie narcystyczna. Jest Miłosz krytyczny wobec wszelkich mitów, podważa je i odrzuca z dystansem ironii, a nawet z sarkazmem. Raczej poszukuje symbolu lub alegorii aniżeli ekspresji, bardziej refleksji obrazowej aniżeli impresji.

³⁴ C. MIŁOSZ: *Wiersze wszystkie...*

W sferze refleksji, ocen, idei unikał Miłosz deklamacji i sloganów patriotycznych, wciągania Boga i innych świętych w sprawy polskie. Odrzucał łączenie nacjonalizmu z religijnością. Niemal wszystkie wiersze tomiku *Trzy zimy* są zbudowane z kontrastów i antynomii, wyrażających przeważnie stan niepewności, wahań, napięć intelektualnych oraz uczuciowych. Dołącza się do tego druga ważna figura tej poezji: niejasność i eliptyczność dyskursu. Ponadto godne odnotowania są mitologiczne idee Miłosza:

- mit eschatologiczny o końcu świata, ewokujący odpowiedzialność i lęk poety, ale milcząco odrzucający posłannictwo romantyczne proroka i poety buntownika,
- mit ziemi, żywiołu, który rzadko bywa niebezpieczny i zazwyczaj kojarzy się dobrze, dlatego w *Pieśni* obecne są realistyczne, jakby podpatrzone obrazki różnych rzeczy i zdarzeń dziejących się na ziemi (partia Chóru, zwrotka druga, wersy 12–19).

Poetyka snu i luźnych skojarzeń, dających pewną swobodę wyboru oraz układu wersowego wyrażen i zdań tekstu, zdaje się rządzić budową każdego wiersza. Niekiedy pojawia się porządek wspomnień z dzieciństwa i ciągłość opisywanych wydarzeń, widoków i wyobrażeń. Przywołane refleksje segmentują tekst na części wstępne i środkowe. Na ogół Miłosz unika pointy. Każdy wiersz *Trzech zim* wydaje się tworzyć strukturę otwartą, niedopowiedzianą czy przemilczaną. Taka budowa ma tę zaletę, że dobrze służy semantyce katastrofy, mającej wyrazić chaos, dynamikę i przypadkowość wydarzenia. Porządek chronologiczny zostaje w *Trzech zimach* jakby zawieszony. Kolejne obrazy i refleksje nie mają czasu chronologicznego ani nie tworzą pasma przyczyn i skutków. Poeta pragnie wyrazić intensywność i jednoczesność elementów zdarzenia. Nierzadko tekst tworzy sekwencję fragmentów połączonych tematycznie, które nie stanowią ciągu chronologicznego. Poszczególne składniki (duże segmenty, akapity) wiersza współistnieją z sobą, nie dając efektu płynności. Brak chronologii sprawia, że części tekstu stojące obok siebie mogą

sprawić wrażenie niezależnych, pozbawionych związków poprzedniości i następstwa. Czasowniki nie zazębiają się z sobą, są obok siebie jak rozrzucone klocki.

Krótkie i zwarte teksty poetyckie sprawiają kłopoty z określeniem funkcji czasu: dość często deskrypcje poety burzą relacje między czasem form gramatycznych a ich sensem w tekście. Zwykle językowe formy czasu przeszłego (dokonanego i niedokonanego), czasu teraźniejszego i czasu przyszłego (dokonanego i niedokonanego) mają arbitralnie zaburzoną dystrybucję, w efekcie czego czas przeszły może wystąpić w funkcji czasu przyszłego.

Przypomnijmy, poezja Miłosza jest poezją wnętrza, poeta jakby odwracał się od rzeczywistości zewnętrznej lub próbował ją dostosować do wyobraźni i poetyckiego języka. Liczą się w tej poezji nade wszystko przeżycia psychiczne, połączone ze snem lub z intelektem, stany, nastroje, słowem: cały wachlarz procesów świadomości i podświadomości, wiedzy i intuicji. Miłosz jest poetą „ja”, *ego* i *alter ego*, pełnym lęków, fobii, marzeń i pasji, marzeń i złudzeń, poetą sprzeciwu, a nawet buntu, mającym jednak pewne niezmiennie zasady, które można by sformułować następująco:

- nie oddać poezji w służbę ideologii i polityki, uchronić jej niezależność od pleniącego się partyjniactwa,
- wystrzegać się formalizmu i nadmiernego estetyzmu,
- być jednocześnie poetą nowoczesnym, ale i poetą tradycji (szczególnie romantycznej),
- zachować niezależność (a nawet samotność w poezji i w życiu).

Poeta cenił też sobie tajemniczość, dyskrecję, przemilczenia, niedookreślenia.

Miejsca niedookreślone w poezji Miłosza

Trudne do interpretacji fragmenty tekstu można uznać za „miejsca niedookreślone”. W poezji Miłosza jest ich wiele. Przykładem mogą być wiersze *Roki* czy *Bramy arsenału*, podej-

mujące motywy katastroficzne. Nie mówi się w tych utworach wprost o zbliżającym się końcu świata. Miłosz unika jasności i prostoty w poezji, czyniąc ją sztuką prawd zawiłych i skomplikowanych, gdyż taka jest natura świata, gdy staje się on przedmiotem poetyckiego obrazowania i refleksji. Nie krzyk i wołanie, lecz mówienie szeptem, nie szybkie przemierzanie wizji świata, lecz głos sciszony, spokojny, o powolnym rytmie na ogół długich zdań i wersów. Miłosz nie chce, aby jego wiersz był realistycznym opisem. Parafrazuując Mickiewiczowską zasadę „widzę i opisuję”, można powiedzieć, że Miłoszowska poezja jest efektem zasady: w y o b r a ż a m s o b i e i k r e u j ę s w ó j ś w i a t.

Jeżeli coś przenika ze świata realnego do wiersza Miłosza, to ulega filtracji językowej oraz poetyzacji stylistycznej. Poetyzacje są różnego rodzaju. Wyka wymieniał trzy style Miłosza. Sądzę, że stylizacji jest jeszcze więcej, że ich głównym środkiem jest symbolizacja słów, wyrażań i zdań, a także całego wiersza lub jego części. Widoczna jest też w nich neobarokowa skłonność do nadmiaru poetyzmów lub – na odmiannę – posługiwanie się stylem aforystyczno-dyskursywnym, bądź też związłym monologiem lirycznym, jak w przypadku *Obłoków*.

Realistyczne obrazy i wizje rzeczywistości realnej, zewnętrznej ulegają pod piórem poety głębokiej transformacji. Poeta w *Trzech zimach* niemal zawsze odchodzi od mimetyzmu i fotografowania świata. Zjawisko to ulega modyfikacji związanej z poetyką katastrofizmu. Przypomnijmy, w Miłoszowym ujęciu poetyckim nie ma obrazów turpistycznych, drastycznych, naturalistycznych. Poeta nie gromadzi też słownictwa katastroficznego i nie buduje obrazów budzących grozę czy tchnących katastroficznymi wizjami w stylu Zagórskiego czy Sebyły. Motywy katastroficzne są krótkie i rozproszone w całym utworze.

W wierszu *O książce* poeta poświęcił połowę tekstu wspomnieniu wojny, które w tym katastroficznym utworze pełni funkcję ponurego *memento mori*, przypominającego „lata nie mniej groźne od rwących szrapneli”:

W czasach dziwnych i wrogich żyliśmy, wspaniałych,
nad głowami naszymi pociski śpiewały
i lata niemniej groźne od rwących szrapneli
nauczały wielkości tych, co nie widzieli
wojny. W pożarze sucho płonących tygodni
pracowaliśmy ciężko i byliśmy głodni
chleba, cudów nieziemskich zjawionych na ziemi
i często, spać nie mogąc, nagle zasmuceni
patrzyliśmy przez okna, czy nad noce sine
nie przypływają znowu stada zeppelinów,
czy nie wybucha sygnał nowy kontynentom,
i sprawdzaliśmy w lustrze, czy na czole piętno
nie wyrosło, na znak, żeśmy już skazani.
W tych czasach nie dość było zawodzić słowami
czystymi, nad patosem świata wiekuistym,
była epoka burzy, dzień apokalipsy
[...]

O księżce, s. 21

Dopełnieniem katastroficznych motywów są słownictwo i frazeologia wanitatywna, a więc wyrazy typu „noc”, „cień”, „mrok”, „dym”, „mgła”, „popiół”, „sen”, „piana”, „wiatr”, „powietrze”. Wyrazy te spełniają przeważnie funkcję środków służących metaforyzacji lub symbolizacji języka utworu. Często słownictwo wanitatywne jest składnikiem obrazów i wizji (czyli obrazów rozszerzonych, tworzących np. krajobraz lub „widzenie” połączone z wyobraźnią i fantazją). Są to wyrazy mające zabarwienie poetyckie, częste w liryce klasycyzującej, np. w utworach Jarosława Iwaszkiewicza czy Władysława Sebyły. Jednak uzus tych środków nie jest przesadnie częsty w poezji Miłosza z lat trzydziestych. Można też mówić o skłonności poety do umiaru.

Do słownictwa wanitatywnego należą też leksemy: „obłoki”, „chmury”, „mgły”. Nasuwa się tu pytanie, dlaczego obłoki są dla poety straszne? Pisałam już, że zachodzi sprzeczność między „moimi” obłokami a „strasznymi” obłokami, ale to zamiłowanie do ambiwalencji wszystkiego nie tłumaczy. Wyda-

je się, że pewne światło rzuca w tym wierszu ironicznie użyta nazwa obłoków: „stróże świata”. W mitologii biblijnej obłoki są strażnikami Boga, osłaniają go przed upadkiem na ziemię. Ale ich lotna substancja mogła być tylko osłoną przed słońcem, raczej przed brzaskiem dnia, który oznacza bezsenność i przebudzenie się do nieakceptowanej, złej rzeczywistości. Dla bohatera lirycznego obłoki są straszne, są oznaką, symbolem niedobrego dnia (dwukrotne powtórzenie wyrażenia „straszne obłoki” służy przy tym wzmocnieniu, eksponowaniu tego, co w wierszu poety staje się ważne). Następuje więc tutaj zmiana znaczenia i zabarwienia symbolu, tak popularnego w poezji. Obłoki nie są piękne, ulotne, zwiastujące pogodę – są straszne i kojarzą się ze smutkiem, z żalem, surową świadomością cierpień, jakie przynosi dzień. A ten z kolei jest zaprzeczeniem litościwej, bo dającej zbawczy sen nocy.

Poezja Miłosza była pełna przekory wobec utartych szablonów, konwencji, symboli, proponowała ich reinterpretację. To cecha charakterystyczna wielu wierszy tego poety, dla którego ważne staje się inne widzenie świata i przekonanie, że ambiwalencja tkwi w istocie świata.

Obłoki Czesława Miłosza

Motyw obłoków powraca w *Trzech zimach* parokrotnie: raz będą to „straszne obłoki”, innym razem przybiorą one barokowo-rokokowy wystrój „złoconych pierścionków”, przypominający o Mickiewiczowskim opisie obłoków z *Pana Tadeusza*. Zachwycał się tym opisem i jego malarską urodą Kazimierz Wyka, zwracał uwagę na grę światła słonecznego, występującego na obrzeżach chmur. Miłosz określa zjawisko świetlne, solaryczne inaczej, gdyż oświetlony na krawędziach obłok przyrównuje do złotego pierścionka. Jest to ulubiony przez poetę typ obrazowania: krótki opis chmury zostaje „wbudowany” w metaforę złoconych pierścionków, co stanowi prawdziwy fenomen poetycki, stwarza nastrój jakże daleki od mrocznych krajobrazów innych wierszy *Trzech zim*.

W przytoczonym już fragmencie wiersza *Roki* pojawiły się również obłoki z okresu „dni szczęśliwych i pogodnych nocy”, wpisujące się w poetycką „bramę, łuk powietrza”³⁵.

W *Powolnej rzece* określenie „obłoki” występuje aż trzy razy, w formach: „chmury”, „obłok”, „cirrus”. Za każdym razem nie tworzą one rozbudowanych deskrypcji, lecz są jedynie elementami krajobrazu, wypełnionego też innymi przedmiotami, kształtami i kolorami. Postać łacińska *cirrus* występuje tu w funkcji „baldachimu”: „pod baldachimem nazywanym *cirrus*”.

Wśród wierszy z tomiku *Trzy zimy* miejsce szczególne zajmuje jednak wiersz *Obłoki*, złożony z trzynastu wersów średniej długości. Jest to liryk osobisty, niezwykle szczery, pod względem gatunkowym przypominający kilka form: skargę, lament, spowiedź i list prywatny do osoby zaufanej, której zawiera się tajemnice niezwykle ważne:

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,
chmury, obłoki białe i milczące,
patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi
i wiem, że we mnie pycha, pożądanie
i okrucieństwo i ziarno pogardy
dla snu martwego splatają posłanie,
a kłamstwa mego najpiękniejsze farby
zakryły prawdę. Wtedy spuszcza oczy
i czuję wicher, co przeze mnie wieje
palący, suchy. O, jakże wy straszne
jesteście, stróże świata, obłoki! Niech zasną,
niech litościwa ogarnie mnie noc.

Trzy zimy, s. 40

³⁵ Wydaje się, że Miłosz użył wyrazu „brama” w jego funkcji symbolicznej, łączącej przeciwstawne znaczenie „siły” i „wiary”. Brama to symbol przejścia z jednego stanu w drugi oraz stanu panującego między dobrem (tu „wiarą”) a złem (tu „siłą”) i innymi wyrażeniami ambiwalentnymi. W tym ujęciu „brama” ma sens czegoś, co kojarzy się ze spokojem, z opieką, dobrem; podobny odcień znaczeniowy ma brama w poezji Mickiewicza.

Struktura semantyczna tego utworu jest przejrzysta. Bohater liryczny (z pewnością sam poeta) budzi się wczesnym rankiem i widzi „oczami łez pełnemi” obłoki, które wydają mu się straszne – mimo że zwraca się do nich, używając słów *m o j e o b ł o k i*. Widok białych, milczących obłoków budzi uczucie żalu i smutku, a także ekscytację („jak bije serce”). Taki charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego przygotowuje nas do wyznania niemal intymnego, które następuje w dalszej części apostrofy: „wiem, że we mnie pycha, pożądanie i okrucieństwo i ziarno pogardy”.

Jest to zwierzenie niezwykle, gdyż grzechy, o których mówi poeta, są ciężkie i bardzo – jak na katolika, za którego poeta się uważał – osobiste. Przyznaje się do pychy (wynoszenia ponad innych ludzi) i do pożądania. Mówi też o okrucieństwie, o którym nic bliżej nie wiemy, a także o „ziarnie pogardy”, którą ma dla „snu martwego”. Pada niejasne znaczeniowo zdanie, które można odczytać następująco:

- „pycha, pożądanie i okrucieństwo i ziarno pogardy dla snu martwego” – podmiot szeregowy,
- „splatają posłanie” – orzeczenie + dopełnienie.

Tego rodzaju konstrukcje syntaktyczne, gramatyczne, o podobnym szyku, są w poezji Miłosza dość częste. Poeta lubił, jak by rzekł Jan Błoński, barokowe spiętrzenia syntaktyczno-stylistyczne, szyk przestawny i w zamierzeniu lekko pogmatwany, utrudniający lekturę tekstu. Cytowany fragment *Obłoków* tworzy partię środkową, centralną wiersza.

Kolejną część utworu otwiera zdanie współrzędne: „a kłamstwa mego najpiękniejsze farby zakryły prawdę”. W dalszej części wiersza poeta traktuje „najpiękniejsze farby”, czyli swoją poezję, jako kłamstwo, które „zakryło prawdę”.

Jest to chyba szczególnie ciężkie przewinienie, przynoszące „pałacy, suchy wichur”, który nie symbolizuje natchnienia, lecz uczucie palącego wstydu; i ten fragment wydaje się najbardziej przenośny i symboliczny. Podobnie traktuje Miłosz motyw poezji w innych utworach z tomiku *Trzy zimy*.

Pod koniec wizji-wyznania znów pojawiają się obłoki (chmury) – są one „straszne”. Poeta nazywa je ironicznie

„stróżami świata”. Pejoratywny epitet „straszne” zostaje wzmocniony wykrzyknieniem: „jakże wy straszne jesteście, stróże świata, obłoki!”. Mamy tu nawiązanie do początkowej, inwokacyjnej części utworu. Jest to efektowna klamra połączona z gradacją. Wyka i Błoński wielokrotnie zwracali uwagę, że Miłosz nie stosuje pointy – w istocie tej figury stylistycznej nie ma w większości wierszy poety. Ten natomiast ma bardzo wymowne zakończenie: „Niech zasną, niech litościwa ogarnie mnie noc”. Można je odczytać jako *post scriptum* wypowiedzi, prośbę o sen, o spokojną noc.

Niemal we wszystkich wierszach katastroficznych noc kojarzy się z grupą wyrazów takich, jak „ciemność”, „czern”, „czarno”, „mrok”, „mroczny”, „zmierzch”, „głucha, ciemna noc”. Miłosz od nocy oczekuje czegoś innego: noc ma przynieść sen, litościwa noc ma ogarnąć (przytulić), jak matka dziecko. Istnieje i w tym zdaniu odwrócona ambiwalencja: świt – przynoszący smutek i strach // noc – litościwa i dobra. Zazwyczaj w poezji świt symbolizuje nadzieję, dzień, światło, natomiast noc – lęk, niepewność, bezsenność, śmierć.

Obłoki – powiedzmy to jeszcze raz – tworzą liryk jasny i przejrzysty, liryk, który można umiejscowić w kręgu romantycznej poezji, a ściślej rzecz biorąc, wśród liryków lozańskich Mickiewicza, na co zwrócił już uwagę Wojciech Karpiński³⁶. Nawiązują one do dwu wierszy lozańskich: *Nad wodą wielką i czystą*³⁷ i *Polaty się łąy me czyste, rześiste*³⁸. Jeżeli idzie o wiersz pierwszy, należy uwzględnić nawiązanie do drugiej zwrotki:

[...]
Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła kształty ich marne;
[...]

³⁶ Zob. W. KARPIŃSKI: *Obłoki*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 122.

³⁷ A. MICKIEWICZ: *Wybór poezyj*. T. 2. Oprac. C. ZGORZELSKI. Wrocław 1997, s. 343–344.

³⁸ Ibidem, s. 355.

Z tego czterowersu przejął Miłosz wyraz obłoki, ale zmienił „czarne obłoki” Mickiewicza na „obłoki białe”.

Natomiast z krótkiego wiersza Mickiewicza *Polaty się łązy me czyste, rześiste*:

[...]

Polaty się łązy me czyste, rześiste

Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,

Na moją młodość górną i durną,

Na mój wiek męski, wiek kłęski;

Polaty się łązy me czyste, rześiste...

– przejął Miłosz fragment o łzach rześistych, por. fragment: „patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi”. Ważniejszy jest tu jednak inny fragment – ten, w którym Mickiewicz mówi o sobie: polaty się łązy „na moją młodość górną i durną”, i „na mój wiek męski, wiek kłęski”.

Nawiązania te są znakiem wpływów romantyzmu na poezję Miłosza, a także innych katastrofistów. *Obłoki* zachowały, oczywiście, swoją oryginalność i pogłębienie ważnego motywu autokrytyki poety, przyznania się do kłęski. Wszystko inne w wierszach Miłosza jest odmienne, np. silne akcentowanie win, grzechów, motyw lęku, zastosowanie personifikacji i symboli, ambiwalencje typu świt – noc, moje obłoki – straszne obłoki, dramatyczność monologu.

W *Obłokach* zwraca też uwagę odwrócenie funkcji semantycznych, np. świt – to pora nadziei, noc – to pora zła, ciemności, bezsenności. Miłosz wartościuje je odwrotnie. Epitet „straszne” w odniesieniu do „moich”, „białych” obłoków ma charakter oksymoroniczny. Obłoki należą do repertuaru poetyzmów bardzo częstych. Straszne bywały zazwyczaj chmury – „ciemne”, „burzowe”, „czarne”, „wielkie”, „groźne”.

W poezji *Trzech zim* zaznacza się tendencja do odświeżania frazeologii poetyckiej i do modyfikacji znaczeń, co niekiedy prowadzić może do niezrozumienia utworu. Eksperymenty semantyczne, połączone jednak z niezmiennianiem struktury gramatycznej słów mają na celu wzbogacenie znaczeń, oraz

deleksykalizację konwencjonalnych połączeń wyrazów, a nawet całych wypowiedzi frazeologicznych. Zabieg ten może właściwie rozszyfrować dociekliwy czytelnik, dla którego został pomyślany cały zbiór, czy raczej wybór, wierszy *Trzech zim*. Nie ma w nich rzeczy przypadkowych, prób zastosowania *écriture automatique* oraz zbyt odległych skojarzeń.

Cechą charakterystyczną poezji Miłosza jest dążenie do pewnej równomierności motywów i stylów, jeśli np. poeta używał wielu wyrażen abstrakcyjnych, jak w *Obłokach*, to dla zachowania pewnych proporcji między tym, co abstrakcyjne, a tym, co konkretne, rozwinie dwukrotnie wprowadzone opisy obłoków. Wyrazy i wyrażenia związane z obłokami (konkretne) występują 11 razy, słownictwo abstrakcyjne zaś użyte zostało 13 razy, a więc proporcje są do siebie zbliżone, podobnie jak w innych wierszach. Podważa to pogląd, jakoby Miłosz był poetą ogólnikowym, abstrakcyjnym, a nie poetą świata przedmiotów i rzeczy. Jest to więc liryka jakby zakotwiczona nie tylko w świecie przedmiotów i rzeczy, przynoszących obrazy i wizje, ale także w świecie refleksji, symboli, abstrakcji. Wyobrażenia poety oscyluje zatem od konkretnego do abstrakcji i od abstrakcji do konkretnego. I podobnie jest, jeśli chodzi o inne przeciwstawienia: od słownictwa ekspresywnego do neutralnego, od mowy symbolicznej i zmetaforyzowanej do mowy potocznej i na odwrót.

Jest to więc typ poezji otwartej na różne aspekty języka i różne pola semantyczne wyrazów oraz frazeologii. Tylko jeden blok semantyczny wypowiedzi ulega eliminacji: publicystyka. Świat Miłosza jest światem inteligentnej i wnikliwej jednostki, światem indywidualnym, egotycznym, koncentrującym mowę poetycką wokół „ja” oraz ego – alter ego.

Renata Gorczyńska zwróciła uwagę na poematową konstrukcję *Trzech zim*³⁹. Poszczególne wiersze to części poematu, a nie samodzielne całości, ułożone wedle czasu powstania czy tematu. Poezja Miłosza, zdaniem autorki, „pozostawała

³⁹ Zob. R. GORCZYŃSKA: „Wieczorem wiatr”... *Inne proroctwo*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy*..., s. 111.

znacznie bardziej hermetyczna na napór teraźniejszości”⁴⁰. Wydaje się jednak, że kolejność wierszy w tomiku Miłosza zależała od:

- wyróżnienia danego utworu spośród innych wierszy; były tu dwie pozycje kluczowe: początek i zakończenie (pointy wprowadzał Miłosz rzadko);
- tematu poszczególnych wierszy;
- gatunku danego tekstu;
- autorstwa (wiersze oryginalne, tłumaczenia, nawiązania stylistyczne).

Jak wiemy, większość autorów komponuje tomik na wzór cykli, poematów, stylów itp. W poezji pokolenia 1910 było to pewną normą. Tomiki poetyckie były starannie komponowane i przemyślane, a poszczególne teksty – dobierane.

Są liczne pokrewieństwa między wierszami oryginalnymi Miłosza w zakresie stylu, wersyfikacji, składni, sposobów poetyzacji, ale zaznaczają się też różnice. Działała tu klasyczna zasada *varietas* i zasada *decorum*, połączone z harmonizacją poetyki i stylu.

W przeciwieństwie do Jerzego Zagórskiego, Teodora Bujnickiego czy Józefa Łobodowskiego Miłosz bardzo starannie przeprowadzał korektę i selekcję swoich wierszy, nie spieszył się z drukiem. Pisał wiersze fragmentami i wyjątkowo dbał o ich poetykę oraz język. Jego dwa tomiki wydane w latach 1932–1936 były prawdziwymi w y b o r a m i wierszy.

W tajemniczym świecie *Roków* Miłosza

Wnikliwą analizę tego utworu przyniósł artykuł Michała Głowińskiego *Roki*. Rozpoczął ją badacz od enigmatycznego tytułu *Roki*. Zwracam uwagę na tytuł, nawiązujący do staropolszczyzny: „»Roki« to roki sądowe, czyli sądy odprawiane systematycznie w określonych porach”⁴¹. Co ma wspólnego katastrofizm z sądowymi kalendarzami rozpraw – czyli ro-

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ M. GŁOWIŃSKI: *Roki*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy...*, s. 130.

kami staropolskimi? *Roki* (na co wskazuje sam poeta) to jednak coś więcej niż udiwniona forma wyrazu „lata”. Gdyby znalazła się ona w tytule, mówiłaby o czasowym następstwie, a przecież nie o to tu chodzi. *Roki* wprowadzają element powtarzalności. A właśnie z czasem powtarzalnym mamy w wierszu do czynienia, z czasem cyklicznym – jak w micie. Przyjmuje więc Głowiński, że wyraz „roki”, to „wyroki” sądowe, posiedzenia sądu w określone dni i miesiące. Wydaje się jednak, że roki to forma archaiczna, spokrewniona z wyrazem „wyroki” („wy” + „roki”), słowem – straciła ona znaczenie czasowe. Mają je natomiast roki w znaczeniu „lata”. Występująca we wszystkich słownikach staropolskich opozycja: „rok” – „roki”, czyli „rok” – „lata”, utrzymuje się jeszcze w omawianym wierszu. Poeta mógł pomylić obie formy lub też nadać archaizmowi „roki” funkcję czasu cyklicznego.

Zdaniem Głowińskiego, „katastrofizm w tym wierszu nie jest ani sprawą tematu, ani idei [...] stanowi kwestię wszystkiego, co się w nim pojawia, [...] przeniknął w najgłębsze warstwy jego struktury i znaczenia”⁴². Wiersz akcentuje przede wszystkim zniszczenie i inne zmiany, jakie wywołała katastrofa, apokalipsa. Jest to zjawisko nieodwracalne i dość dawne, skoro:

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.
[...]

*Roki*⁴³, s. 48–49

Nie jest to jednak wydarzenie bardzo dawne, skoro w wersecie trzecim i czwartym pojawiają się formy *praesens* i imiesłów współczesny „tlejący”. Wydaje się też, że gra języka „ja” – „ty”

⁴² Ibidem.

⁴³ C. MIŁOŚZ: *Trzy zimy...*, s. 48.

(ego – alter ego) należy do słownika poetyzmów pierwszej połowy XX wieku. Świadczy to o wpływie poezji francuskiej.

Inne składniki językowe, wyrażenia i całe zdania łączą się z wizją katastroficzną, np. „ty widzisz tylko, że ogień świat pali”, „wszystko we mnie było krzykiem i wołaniem”, „pustka”, „wąwozy niemych”, „zatrute słońce”, „potępienia brzask wychodzi z mórz”, „umarłe chmury”, „tylko na ziemi dym”. Niedookreślenia wskazywały na wizję senną, w której może istnieć świat na opak. Jest tych sygnałów sporo i świadczą o tym, że musiała to być wielka katastrofa lub „twardy sen” podmiotu wiersza. Głowiński pisze, że „w wierszu tym poeta przedstawia wizję świata bliską katastrofizmowi jako swoistemu światopoglądowi (zanim stał się on stylem poetyckim, należał do innego porządku, do historii idei, był jedną z form dwudziestowiecznej antyutopii)”⁴⁴.

W 1936 roku katastrofizm był już prądem, nurtem czy tendencją literacką, pociągającą też za sobą wiele właściwości stylistycznych i semantycznych. Stało się tak na skutek powtarzania się motywów katastroficznych we wszystkich rodzajach literackich; tematyzacji w wielu utworach, w określonym czasie i przestrzeni; konwencjonalizacji motywów i form gatunków, jak apokalipsa, jeremiada, psalm itp. Procesy formowania się konwencji w poezji w latach 1935–1936 były już bardzo zaawansowane: czas wielu zjawisk i ruchów artystyczno-ideowych biegł wówczas bardzo szybko.

Błoński wyodrębniał w wierszach Miłosza oprócz tematów jasnych, jak wiara, nadzieja, miłość – tematy ciemne, groźne, apokaliptyczne⁴⁵. Uważał, że wiersz Miłosza „zaprasza i przymusza do refleksji”⁴⁶, ma bowiem takie cechy jak „ukryte aluzje” oraz niechęć do pointy i jednoznaczności. Wydaje się, że Miłosz często wyznaje maksymę Peipera „wszystko, co możesz powiedzieć prosto, powiedz zawile”⁴⁷.

⁴⁴ M. GŁOWIŃSKI: *Roki...*

⁴⁵ Zob. J. BŁOŃSKI: *Miłosz jak świat*. Kraków 2011, s. 13–31.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Cytuję za Błońskim. Ibidem, s. 25.

Jednak niejasność poetyckiego przekazu u Miłosza (podobnie jak w poezji Jastruna) nie wynika z jakichś założeń estetycznych, które – jak u Peipera – były efektem apriorycznej poetyki, lecz z wrodzonej Miłoszowi skłonności do zachowania dyskrecji, z niechęci do ujawniania *expressis verbis* sfery prywatności, którą trzeba chronić przed nadmiernie ciekawymi odbiorcami. Istnieje też inny powód: zachowanie pewnego dystansu wobec ideału erupcji metafor (zalecanych przez Peipera) i wobec zbyt wiele mówiącej liryki skamandryckiej (z wyjątkiem wierszy Iwaszkiewicza, które Miłosz cenił).

Był Miłosz od początku poetą dialogu, łączonego z samym sobą, na zasadzie: *ego* i *alter ego*. Ta figura retoryczna była idea nadrealizmu francuskiego⁴⁸. Jednak wewnętrzne dialogi Miłosza panują nad sferą ekspresji i nad dywagowaniem pseudo-filozoficznym. Odnośnie do wspomnianej wcześniej dyskrecji stosuje Miłosz w sposób umiarkowany alegorie i peryfrazy, unikając w wypowiedzi podmiotu lirycznego „mowy pseudonimizowanej”, którą potępiał Peiper. Często natomiast używa wyrażeń symbolicznych (zarówno zwartych, jak i rozbudowanych w postaci obrazów i wizji). Nie tworzy jednak „ideologii symbolu”, pozostając i w tej sferze poetą oszczędnym⁴⁹.

Początkowo Miłosz nadał swojemu wierszowi tytuł *Przebudzenie*. Pisał: „Tak go ujmowałem, tak traktuję go nadal: jako prolog, uwerturę, przebudzenie poetyckiego głosu i świadomości”⁵⁰. Była to też zapowiedź przełomu, jaki niósł cały tomik *Trzy zimy* (zawierający wiersze z trzech lat, stąd *Trzy zimy*, z lat 1933–1934–1935).

Tytuł zmieniony *Obłoki* miał też swoje uzasadnienie: zaczyna się wiersz od obłoków i na nich się kończy; obłoki

⁴⁸ Pisał o tym szerzej S. JAWORSKI: *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*. Kraków 1976.

⁴⁹ Termin „ideologia symbolu” ułożony na wzór „ideologia metafory”. Zob. *Poezja polska okresu międzywojennego*. T. 1–2. Wstęp i oprac. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1987, s. LXV.

⁵⁰ Cyt. za: W. KARPIŃSKI: *Obłoki...*, s. 122.

stanowiły – jak już wspomniałam – częsty w poezji topos wanitatywny oraz symbol istoty osłaniającej Boga. Białe, lekki obłok był też częstym poetyzmem, symbolem poezji lirycznej, wprowadzał więc w utworze element wieloznaczności.

W rozdziale swojej książki *Duch religijny i miłość rzeczy* Jan Błoński napisał, że Miłosz „za swe zadanie uważał odbudowę wyobraźni chrześcijańskiej”, skomentował to słowami: „[...] chrześcijańska wyobraźnia to zapewne taka wyobraźnia, która jest przepojona szacunkiem i miłością do bytu, która nie odrzuca świata, nie wnosi swoich chimery na świat, ale wyrasta z przekonania, że świat jest dobry i piękny, bo ugruntowany, uporządkowany przez byt najdoskonalszy”⁵¹. To tłumaczy, dlaczego w katastroficznym poezji Miłosza tak wiele jest „wyobraźni chrześcijańskiej” i tak mało dewocyjnej, dlaczego w jego obrazach i refleksjach na temat świata tak mało jest krytycyzmu, zła, motywów satanicznych. Poeta, jak dowodzi wiersz *Obłoki*, raczej będzie oskarżał niebo aniżeli innych ludzi, co należy uznać za gest chrześcijańskiej pokory i znak miłości, stanowiącej jedną z najważniejszych wartości chrześcijaństwa.

W *Trzech zimach* nie mało jest akcentów religijnych, są one jednak tak przekazane, tak zwerbalizowane przez poetę, że w grę wchodzi ujęcie spraw wiary w kategoriach filozoficznego dialogu i bardzo osobistego dyskursu. Błoński podkreśla, że istnienie Boga było „w poezji Miłosza obecne od samego początku”⁵², w *Trzech zimach* – w stopniu szczególnym, gdyż był to tomik poetycki dla poety bardzo ważny. Jego chrześcijańska wyobraźnia, o której pisał Błoński, miała też inne poważne konsekwencje: brak motywu sądu ostatecznego, brak motywu zła w obrazach doczesnego świata, brak eschatologii, którą rozwijali inni twórcy katastroficzni. Oprócz raz użytego wyrazu „apokalipsa” nie ma śladów lektury Apokalipsy św. Jana, a przecież Biblia stanowiła stałą i częstą lekturę poety.

⁵¹ J. BŁOŃSKI: *Miłosz jak świat...*, s. 259.

⁵² Ibidem.

Stan zniszczenia, chaosu i rozpadu

W wierszu *Świty* „ziemia”, w znaczeniu „kula ziemską”, nazywana jest smutną planetą. Poeta chciałby „dwa razy żyć [...] na smutnej planecie”. Tymczasem żył w wysokim domu, który otoczony był „pełzającym wielkim murem pogrążonym w ciemności”. Sporo miejsca zajmuje opis tego wysokiego domu, przedstawiający sen – stąd obrazki typu „kogut krzykiem w organy deszczowych rynien i rur dął, aż domem biegł dreszcz”. Wokół domu panuje pustka. Poeta chciałby dwa razy żyć „w miastach samotnych, we wsiach pełnych głodu” i „patrzeć na wszelkie zło, na rozpad ciał”. Wielka kamienica sprawia wrażenie straszdyła: na piętrze pozamykani są ludzie, „zgrzyta tor”, pojawiają się „dymy”, w podwórzu kamienicy „chórem zawodzą muzykanci”. Jest szaro, ciemno (choć to dzień), pusto i smutno. „Ona wstaje ze zmiętej pościeli. O sukniach i podróżach w swoich snach myślała”.

Jest to na pół senna, na pół realna wizja miasta. Nikt z żyjących w kamienicy ludzi nie wiedział, że „praca dzień rozdzieli na wielki trud, na martwy odpoczynek”. Jest świt, ale nie ma słońca. O świtach codziennych mówi tytuł *Świty*, których nie ma w opisie, więc są jakby nieobecne, bo dni są ciemne i ciemne są też segmenty miejskiego pejzażu.

Nie wiadomo, jakie miasto opisał Miłosz. Czy przedmieście Wilna, czy Warszawy, a może nawet Paryża? Być może poeta chciał opisać inną rzeczywistość tego miasta. A może wiersz jest uniwersalnym opisem miast, których w świecie jest wiele. Trudno nazwać ten wiersz tekstem katastroficznym, z pewnością należeć może do katastroficznych werbalizacji sennych, dających obraz świata, który jest w stanie rozkładu. Podobnych obrazów zdegradowanego świata było sporo w poezji pokolenia 1910. Są to obrazy albo tuż przed katastrofą, albo już po katastrofie. Stąd fragment wiersza *Świty*:

[...] Życia jednego za mało.

Dwa razy żyć chciałbym na smutnej planecie,

w miastach samotnych, we wsiach pełnych głodu,
patrzeć na wszelkie zło, na rozpad ciał
[...]

Świty, s. 23–24

Miłosz nie był jednak turpistą, rzadko zatrzymywał się na dłużej nad obrazami brzydkiego świata. Sygnalizował tylko jego istnienie, jakby punktując niektóre realia. Nie są też zbyt częste i rozbudowane inne obrazy z żywiołami ognia, powietrza i wody. Jest bardzo oszczędny w obrazach i wizjach budzących lęk. Ale z równą wstrzemięźliwością opisuje urodę świata, unikając wyraźnie zarówno przyczerniania świata, jak i jego wyzłacania, a także sentymentalnych uniesień.

Trzy zimy nie odegrały wielkiej roli w poezji polskiej. Trudno byłoby wskazać kontynuatorów i naśladowców poety. Pod koniec lat trzydziestych możemy mówić o końcu katastrofizmu i etapu poszukiwań biorącego pod uwagę różne orientacje oraz dokonania poetyckie. Zasadniczo utwory poetyckie pisane po 1939 roku, w czasie okupacji i kilka lat później – do 1952 roku, były bardziej komunikatywne, bardziej „otwarte na świat” niż ten tom, podobnie jak wiersze pisane w Ameryce, np. *Widok z zatoki San Francisco*... Po wojnie bardziej znany i cenniejszy był tom *Ocalenie*. Sądzę, że przyniósł on większe dokonania artystyczne i poznawcze aniżeli zbiór wierszy *Trzy zimy*.

Błoński pisał, że „opinie krytyczne roją się od sprzeczności i niedopowiedzeń, które wymownie świadczą o oporze, jaki poezja Miłosza stawia jednolitej interpretacji”⁵³. Sam Miłosz miał mówić, że jego przedwojennej poezji nikt nie rozumiał. Ale doceniali jego twórczość Kazimierz Wyka i Ludwik Fryde, wybitni znawcy poezji pokolenia 1910. Zdaniem Błońskiego, poezję Miłosza cechowały: ironiczna polifonia, niepokój, religijność i metafizyka dyskursu, współzależność wszystkich składników wiersza, konstruktywizm, intelekt, zwartość utworu. Wychodząc od poezji Miłosza, Błoński pytał: „Cóż to

⁵³ J. BŁOŃSKI: *Lęki, sny i prorocтва – Czesław Miłosz*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. T. 1. Red. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1982, s. 560.

byłby katastrofizm?” – i znajdował odpowiedź: „[...] przekonanie o nieuchronnej zagładzie, czy to człowieka, czy społeczności, czy też (najczęściej) wartości uznanych za najcenniejsze, nieodłączne od kultury...”⁵⁴.

Tomik *Trzy zimy* przyniósł wyraźne zmiany. Oznaczał on pogłębienie sfery refleksji i dywagacji, pogłębienie stopnia złożoności tekstów, a zarazem jego tajemniczości i wieloznaczności na skutek przydania większej roli symbolom i alegoriom oraz aluzjom literackim do innych poetów (zwłaszcza romantycznych). Niejasność była – podobnie jak w poezji Norwida – zamierzoną figurą semantyczną tekstu, elementem jego poetyckości i zagadkowości. Norwid stosował elipsy, urwane zdania, przemilczenia, natomiast Miłosz osiągał te efekty poprzez odpowiedni szyk zdań i wyrażen wchodzących w skład zdań, odległość skojarzeń, zmiany motywów i wątków, niekiedy też w efekcie zwiększenia stopnia złożoności tekstu i zdań go tworzących. Był, jak trafnie pisał Aleksander Fiut, intelektualistą i erudytą o predyspozycjach filozoficznych, znającym przy tym języki obce. Łączył liryczność i poezję wnętrza z dywagacjami oraz z poszukiwaniem własnego języka, zachowującego pewien dystans wobec sfery emocji i przeżyć, wysoką kulturę wypowiedzi. Nie zawsze pisał wiersze zwarte; ponad połowa tekstów poetyckich z tomu *Trzy zimy* to utwory obszerne, złożone z kilkudziesięciu wersów i – co równie ważne – z wydłużonych wersów wielosylabowych, co było zresztą pewną konwencją poetów pokolenia 1910. Mylił się więc Jan Błoński, pisząc o zwartości poezji Miłosza i o jego konstruktywizmie. Były to cechy fakultatywne, widoczne w wybranych utworach, jak *Obłoki* czy *Wieczorem wiatr...* Można mówić o dominującej tendencji do poezjowania i do poetyzacji połączonej z dyskursywnością wypowiedzi. Stosował różne środki poetyckie, nie popadając w przesadę poetów Awangardy. Stosował wiele tropów i figur klasycznych, a także zasady *varietas* i *decorum* (rzadko jednak działała tu zasada *claritas*).

⁵⁴ Ibidem, s. 563.

Nie malował widoków i pejzaży litewskich czy polskich, obcy też był mu folklor i stylizacje na ludowość czy na polskość. Chciał być (jak zresztą większość poetów pokolenia 1910) poetą ponadnarodowym, ponadregionalnym i ponadludowym. Jego polszczyzna to język na wskroś literacki, niepopadający w stylizacje, język k u l t u r y, bogaty i „giętki”, język inteligencki z (rzadkimi) elementami szlacheckimi (por. wiersz *Roki*). Podmiot liryczny i narrator w wierszu Miłosza to Europejczyk – zarówno wtedy, gdy podejmował tematy uniwersalne i związane z tym, czym żyły Europa i świat (np. kryzys wartości w kulturze współczesnej), jak i wtedy, gdy podejmował tematy polskie i litewskie. Jeśli zważyć na ówczesną rzeczywistość, była to postawa wybrana w sposób przemyślany i trafny z punktu widzenia ówczesnych możliwości oraz tendencji panujących wówczas w świecie.

Nie da się przypisać poezji Miłosza do żadnej szkoły literackiej, do jednego prądu czy nawet światopoglądu. Była to poezja bogata w wybory i tematy, zmienna, ale i zarazem konsekwentna, pnąca się w górę, poszukująca nowych środków. Błoński pisał, że są w utworach Miłosza tematy jasne, jak teologiczna wiara, nadzieja i miłość, ale są też tematy ciemne i groźne, apokaliptyczne. Oba te tematy toczą z sobą spór (dodałabym, że często blisko z sobą sąsiadują), ponieważ świat w poezji Miłosza – pełen kontrastów – jest światem oksymoronicznym jakby ze swej natury. Taka postawa, zdaniem Błońskiego, wynikała z tego, że poeta „nie lubił jednoznaczności (stąd m.in. unikanie point) i nie lubił opowiadać się wyraźnie po jakiejś stronie”⁵⁵. Z tego powodu miał też Miłosz unikać konkretów i szczegółów, opisów zmysłowych i uczuciowych. Był poetą, który chciał pozostać egzotyczny, prowincjonalny, szlachecki i wiejski, chciał pisać wiersze dojrzałe i odmienne od tych, jakie tworzyli poeci jego pokolenia⁵⁶.

Nie wydaje mi się, aby był to portret prawdziwy. Z pewnością Miłosz nie był ani egzotyczny, ani prowincjonalny, choć

⁵⁵ Zob. ibidem, s. 573.

⁵⁶ Ibidem.

czasem jakiś wątek litewski pojawiał się w jego poezji. Pointy są u Miłosza rzadkie, ale to dlatego, że poeta lubił powtarzanie wyrażen i zdań przekazujących jakąś ważną treść czy obraz. Takie powtórzenia spełniają w tekście funkcje specjalne. Nie sędzę teŝ, aby Miłosz nie lubił opisów i szczegółów. Można przywołać wiele utworów, w których na opisy konkretne natrafiamy. Wystarczy przytoczyć cytowany juŝ piękny fragment z wiersza *Powolna rzeka*:

[...] tobie obłoki w złoconych pierścionkach grają [...]

Powolna rzeka, s. 35

Błoński wielokrotnie podkreślał, ŝe świat Miłosza poety skupiał się na własnej osobie, ŝe był daleki od spraw epoki; tę właściwość traktuję jednak jako przejaw mądrości i niezaleŝności twórcy, poniewaŝ to właśnie poezja „własnego wnętrza” chroniła go przed polityką i ideologią, która – po 1939 roku – przyniosła spustoszenie artystyczne i myślowe innych poetów „idącego Wilna”. Dzięki takiej postawie Miłosz zdołał uniknąć schematu i laudacji „rewolucyjnej” oraz socrealistycznej poezji dawnych ŝagarystów.

Zakończenie

Katastrofizm poetycki lat 1930–1939 stanowi jeden z najważniejszych okresów w rozwoju poezji polskiej. Jego twórcami i propagatorami byli poeci z pokolenia urodzonego około 1910 roku. Większość poetów pokolenia 1910 miała cechę podobną do wileńskich romantyków: poczucie bliskiego związku i poczucie godności, podbudowane przekonaniem, że tworzą w poezji coś nowego. Jerzy Zagórski pisał: „My, idące pokolenie, zapatrzeni w siebie, urzeczzeni sobą nawzajem, przy wszystkich animozjach wzajemnych i zachwytach, jesteśmy własną swą nadzieją, alfą i omegą”¹.

Dla katastrofistów sprawą najważniejszą był zespół wartości tworzący system kultury. Biorąc pod uwagę ogólne cechy poezji katastroficznej, można stwierdzić, że podstawowe wartości, jakimi były etyka i wiara, oddziaływały na: otwartość, indywidualizm, niezależność i wyobraźnię poetów. Ważną cechą poetów pokolenia 1910 był indywidualizm. Mimo lewicowych sympatii i poglądów nie przenosili oni zagadnień społecznych na karty literatury. Indywidualizm poetów takich, jak Czesław Miłosz czy Konstanty Ildefons Gałczyński, pociągał za sobą niezależność i autonomiczność twórczości. Podobnie jak inni poeci pokolenia 1910 – Miłosz był katastrofistą. Poetyckie dojrzewanie łączyło się z pogłębianiem wiary i nadziei, a więc wartości, które poeta traktował jako antidotum na samotność i rozpacz. Jako mądry i wielki poeta, nie eksponował w swych *Trzech zimach* własnych uczuć, przeżyć

¹ J. ZAGÓRSKI: *Szkice*. Kraków 1958, s. 392–393.

i przemyśleń. Można powiedzieć, że był poetą umiaru, kultury i dyskrecji. Około roku 1936 ocalił swoją poezję i siebie samego przed niebezpieczeństwami, którym ulegli niemal wszyscy żagaryści i katastrofiści z innych grup. Z kolei obecna w jego twórczości triada: nadrealizm – indywidualizm – niezależność, ewokowała ważną dla poezji XX wieku oniryczność oraz traktowanie wyobraźni jako elementu zapewniającego obrazowość i wizyjność tekstu.

Wbrew niektórym opiniom i ocenom krytycznym programy poetyckie twórców pokolenia 1910 cechowały bogactwo i oryginalność. Złożyły się na to: otwartość na różne poszukiwania i propozycje poezji po roku 1918, przekonanie o kreatywnej funkcji poezji i jej wartościach poznawczych, głoszenie ideału ambiwalencji w sposobie opisu świata, wprowadzenie licznych wartościowych innowacji do budowy i semantyki wiersza. Ważną cechą poezji „Trzeciego wyrazu” stanowiła zasada nieograniczania wartości artystycznej utworu do wybranych figur, tropów czy struktur wersyfikacyjno-syntaktycznych. Pod tym względem żagaryści czy poeci Kwadrygi byli przeciwnikami poglądów i praktyk Tadeusza Peipera, głoszącego ideę dominacji metafory i metaforyzacji całego tekstu. Żagaryści i inni poeci pokolenia 1910 dość często posługiwali się symbolami, czyniąc to w sposób dyskretny. Wykazywali otwartość na tradycję i klasycyzm, ale stosowali też (zwłaszcza w okresie debiutu) stylizację na niektóre formy wersyfikacyjne, jak wydłużenie wersów poetyckich do rozmiarów prozatorskich bądź na odwrót – skracanie ich do paru sylab. Panowała w tej generacji poetyckiej reguła bardzo ważna, która do pewnego stopnia miała charakter programowy: zasada korzystania z wielu dostępnych środków stylistyczno-językowych, jakie oferowały poetyka, stylistyka i wersyfikacja. Dawało to wrażenie bogactwa, wielości sposobów poetyzacji.

Katastrofizm poetycki miał wiele cech sobie przypisanych i równie dużo artystycznych inicjacji. Wyodrębniał motywy, wątki i toposy, stroniąc od narracji fabularnych i sensacyjnych. Zdecydowanie odrzucał schematy prozy masowej, znacząco

przewyższając ją odkrywczością artystyczną i semantyczną. Można by powiedzieć, że katastrofizm poetycki odgrywał podobną rolę, jak katastrofizm malarzski w sztuce: oscylował w stronę stylu wysokiego. Stopniowo stawał się nie tylko tematem literatury czy sztuki, lecz także prądem artystycznym, mającym wsparcie w filozofii, historiozofii, etyce, teorii kultury i w cywilizacji. Zyskiwał też popularność dzięki żywemu oddźwiękowi, jaki budził wśród publicystów oraz dziennikarzy prasy i radia. Wątki katastroficzne rozwijały się jakby wraz z filmem, ambitnym malarstwem i grafiką.

Poezja katastroficzna, w tym poezja „Trzeciego wyrazu”, to nie tylko wizjoneryzm, to także intelektualne koncepcje filozoficzne, to indywidualizm i odkrywczość we wszystkich sferach poetyki i języka, to ideał wsłuchiwania się w głosy epoki, to wielka troska o przyszłość i – rzecz najbardziej znacząca – wpisanie poezji polskiej w najważniejsze nurty poezji europejskiej i światowej.

Katastrofiści uchwycili różnorodność wizji świata i refleksji dotyczących jego zagłady, co uwrażliwiło ich na wiele zjawisk dotąd niezauważalnych, rzadkich lub na pozór niezmiennych. Zaczęto bliżej przyglądać się rzeczywistości i światu (w tym też przyrodzie) oraz śledzić w nich symptomy nadciągających klęsk czy zagrożeń. Społecznikom pozwoliło to uwolnić się od marksistowskich i pozytywistycznych schematów interpretacyjnych, indywidualistom zaś zainteresować się bliżej procesami społeczno-politycznymi. Mogli trochę „odetchnąć” od spraw modernistycznej duszy oraz od uporczywego, rytualnego wręcz pesymizmu „zatruwającego myśli”. Świat przestał być ładny, stawał się groźny i tajemniczy, zły i nieprzyjazny, a katastrofizm rozwijał się prawie jednocześnie z wielkim kryzysem w wielu regionach świata, Europy i Polski. Przekraczał granice wieku, wiedzy, grup społecznych, wyobraźni, a także zdolności profetycznych.

Bibliografia

Bibliografia cytowana

- BARANOWICZ Z.: *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*. Warszawa 1979.
- BEREŚ S.: *Rozważania nad programem Żagarów*. „Pamiętnik Literacki” 1984, t. 75, z. 2.
- BŁOŃSKI J.: *Lęki, sny i prorocтва – Czesław Miłosz*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. T. 1. Red. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1982.
- BŁOŃSKI J.: *Miłosz jak świat*. Kraków 2011.
- BŁOŃSKI J.: *Powolna rzeka*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- BOBREK J.: *Echa Spenglera w teorii upadku cywilizacji zachodnioeuropejskiej w prozie katastroficznej polskiego Dwudziestolecia – na przykładzie „Kiedy książyc umiera” Jerzego Brauna i „Miasta światłości” Mieczysława Smolarskiego*. W: „Prace Literackie”. T. 46. Red. M. URSEL. Wrocław 2006.
- BRONIEWSKI W.: *Krzyk ostateczny*. Warszawa 1950.
- BUJNICKI T.: *Ostatnia kwadra „Kwadrygi”*. „Żagary” 1931, nr 4.
- BUJNICKI T.: *Wileński rocznik 1910. Co się działo na przełomie lat 20. i 30.?* W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011.
- BUJNOWSKI J.: *Obraz międzywojennej poezji wileńskiej*. „Pamiętnik Wileński”. [Londyn] 1972.
- BURSKA L.: „Pokolenie” – co to jest i jak używać?. „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- CZARNECKA E.: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Komentarze. New York 1983.
- CZECHOWICZ J.: *Felieton o koniu*. „Kamena” 1956, nr 9.
- CZECHOWICZ J.: *Felieton o koniu*. W: IDEM: *Koń rydzy. Utwory prozą*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. KŁAK. Lublin 1980.
- CZECHOWICZ J.: *Wiersze*. Wstęp R. ROSIAK. Lublin 1963.

- CZECHOWICZ J.: *Wybór poezji*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- CZECHOWICZ J.: *Wyobrażenia stwarzająca*. Wybór i wstęp T. KŁAK. Lublin 1972.
- DEMBIŃSKI H.: *Defilada umarłych bogów*. „Żagary” 1931, nr 3.
- DYBIAK K.: *Pieśni*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- DYBIAK K.: *Poezja mitu katastroficznego*. „Twórczość” 1974, nr 3.
- FIUT A.: *Czy tylko katastrofizm? O przedwojennej poezji Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.
- FIUT A.: *Czy tylko katastrofizm?*. W: IDEM: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998.
- FIUT A.: *Dialog*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- FIUT A.: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 1998.
- FRYDE L.: *Trzy pokolenia literackie*. W: IDEM: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. i wstęp A. BIERNACKI. Warszawa 1966.
- GAŁCZYŃSKI K.I.: *Wybór poezji*. Oprac. M. WYKA. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- GAREWICZ J.: *Pokolenie jako kategoria socjofilozoficzna*. „Studia Socjologiczne” 1983, nr 1.
- GAWLIŃSKI S.: *Katastrofizm*. W: IDEM: *Metafory losu. O współczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2005.
- GAWLIŃSKI S.: *Retoryka katastrofizmu w poezji drugiej awangardy*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. BUJNICKI, T. KŁAK. Katowice 1979.
- GAWOR L.: *Katastrofizm konsekwentny. O poglądach Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Lublin 1998.
- GAWOR L.: *Katastrofizm w polskiej myśli społecznej i filozoficznej 1918–1939*. Lublin 1999.
- GAWOR L.: *Próba typologii myśli katastroficznej*. „Kultura i Wartości” 2015, nr 13.
- GAZDA G.: *Kwadryga*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA [i in.]. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- GŁOWIŃSKI M.: *Roki*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- GORCZYŃSKA R.: „*Wieczorem wiatr*”... *Inne proroctwo*. W: C. MIŁOSZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- HADACZEK B.: *Historia literatury kresowej*. Kraków 2011.

- Historia filozofii średniowiecznej*. Red. J. LEGOWICZ. Warszawa 1979.
- IWANIUK W.: *Dzień apokaliptyczny*. Wybrał i przygotował do druku J. ZIĘBA. Lublin 1991.
- JASTRUN M.: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1956.
- JAWORSKI S.: *Miedzy awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*. Kraków 1976.
- JĘDRYCHOWSKI S.: *Zbrodnie przymiotnika*. „*Żagary*” 1931, nr 1.
- JUNG C.G.: *Symbole der Wandlung*. Zurich 1952.
- KAMIENSKA A.: *Wstęp*. W: Z. RUMEL: *Poezje*. Warszawa 1975.
- KARPIŃSKI W.: *Obłoki*. W: C. MIŁOŚZ: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- KIEC I.: *Wstęp*. W: Z. GINCZANKA: *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*. Poznań 1991.
- KIJOWSKI A.: *Tematy Miłosza*. „*Twórczość*” 1981, t. 36, nr 6.
- KŁAK T.: *Zasopisma awangardy*. Cz. 2: 1931–1939. Wrocław 1979.
- KŁAK T.: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973.
- KŁAK T.: *Wstęp*. W: J. CZECHOWICZ. *Wybór poezji*. Wrocław 1985.
- KŁAK T.: *Żagary. Problematyka grupy literackiej*. „*Pamiętnik Literacki*” 1981, t. 72. z. 4.
- KŁAK T.: *Żagary*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA [i in.]. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- KOWALCZYKOWA A.: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*. Warszawa 1981.
- KRYSZAK J.: *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*. Bydgoszcz 1985.
- KUNCEWICZ P.: *Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1918*. T. 1. Warszawa 1993.
- KUNCEWICZ P.: *Przymierze z ziemią jako kategoria poetycka Drugiej Awangardy*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2: *Literatura międzywojenna*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. Warszawa 1965.
- KUNZ T.: *Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011.
- KWIATKOWSKI J.: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990.
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Red. A. HUTNIKIEWICZ, A. LAM. Warszawa 2000.
- Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1975.

- ŁOBODOWSKI J.: *O cyganach i katastrofistach*. „Kultura” [Paryż] 1964, nr 7/8.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*. Warszawa 1982.
- MARKIEWICZ H.: *Przedmowa*. W: K. WYKA: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977.
- MARKIEWICZ H.: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1976.
- MARX J.: *Grupa poetycka Kwadryga*. Warszawa 1983.
- MAZUREK S.: *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*. Wrocław 1997.
- MICKIEWICZ A.: *Wybór poezyj*. T. 2. Oprac. C. ZGORZELSKI. Wrocław 1997.
- MIŁOSZ C.: *Prywatne obowiązki*. Kraków 2001.
- MIŁOSZ C.: *Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- MIŁOSZ C.: *Wam. „Żagary” 1931*, nr 2.
- MIŁOSZ C.: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011.
- Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. Red. S. PIGOŃ. Wrocław 1964.
- MOUNIER E.: *Chrześcijaństwo i pojęcie postępu*. Przeł. E. KRASNOWOLSKA. Warszawa 1968.
- NIEWIADOMSKI A.: *Niebliskie wyprawy. Jerzy Zagórski i poetycka przygoda nowoczesności*. Lublin 2001.
- OSSOWSKI J.S.: *Sprawa Gałczyńskiego. Szkice z antropologii kultury literackiej*. Kielce 2011.
- PETERSEN J.: *Die Literarischen Generationen*. In: *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. E. ERMATINGER. Berlin 1930.
- PLATON: *Państwo*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1958.
- Podróż w głąb pamięci. O Wacławie Iwaniuku szkice, wspomnienia, wiersze*. Red. J. WOLSKI, H. WÓJCIK, E. ZYMAN. Toronto 2005.
- Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1982.
- Poezja polska okresu międzywojennego*. T. 1–2. Wstęp i oprac. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1987.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. T. 11. Red. H. ZGÓŁKOWA. Poznań 1997.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. T. 13. Red. H. ZGÓŁKOWA. Poznań 1997.

- PUTRAMENT J.: *Wiersze wybrane 1932–1949*. Warszawa 1951.
- RUMEL Z.J.: *Poezje*. Warszawa 1975.
- SALIŃSKI S.M.: *Long-play warszawski*. Warszawa 1966.
- SANDAUER A.: *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955.
- SAWICKA J.: *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*. Warszawa 2013.
- SEBYŁA W.: *Dialog w ciemności*. Wybór i postłowie W. BONOWICZ. Wrocław 2012.
- SEBYŁA W.: *Poezje zebrane*. Wstęp i oprac. A.Z. MAKOWIECKI. Warszawa 1981.
- SŁAWIŃSKA I.: *Do Księdza Ch. W: C. MIŁOŚZ: Trzy zimy. Głosy o wierszach*. Red. R. GORCZYŃSKA, P. KŁOCZOWSKI. Londyn 1987.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA [i in.]. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- Słownik literatury polskiej*. Red. M. PYTAŚ. Katowice 2001.
- SPEINA J.: *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965.
- SPRUSIŃSKI M.: *Przedmowa*. W: J. ŚPIEWAK: *Poezje*. Warszawa 1972.
- SZACKI J.: *Więcej i mniej niż trzy wieki*. „Znak” 1996, nr 488.
- SZAWERNA-DYRSZKA A.: *Doświadczenie czasu. O poezji Wacława Iwańskiego*. Katowice 2011.
- SZPAKOWSKA M.: *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa 1976.
- SZYMAŃSKI W.P.: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1972.
- SZYMAŃSKI W.P.: *Moje dwudziestolecie 1918–1939*. Kraków 1998.
- SZYMAŃSKI W.P.: *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 1970.
- SZYMAŃSKI W.P.: *Żagary i żagaryści*. W: IDEM: *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 1970.
- ŚPIEWAK J.: *Wybór wierszy*. Wstęp i wybór M. SPRUSIŃSKI. Kraków 1978.
- TUBIELEWICZ-MATTSSON D.: *Polska socrealistyczna krytyka literacka jako narzędzie władzy*. Uppsala 1997.
- VICO G.: *Nauka nowa*. Przeł. J. JAKUBOWICZ. Warszawa 1966.
- WALAS T.: *Czy istniało pokolenie literackie 1910?*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011.
- WILKOŃ T.: *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej. Socrealizm w poezji polskiej*. Katowice 2016.
- WILKOŃ T.: *Le catastrofiche forze della natura in Wladyslaw Broniewski*. In: *I quattro elementi nella lingua, nella letteratura e nell'arte ita-*

- liana e polacca. *Approccio interdisciplinare ed interculturale*. A cura di K. KWAPISZ-OSADNIK. Firenze [w druku].
- WILKOŃ T.: *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. Katowice 2010.
- Wolski J.: „Jakoś nie mogłem pisać sielanek...”. http://www.bu.kul.pl/waclaw-iwaniuk-1992-2001-we-wspomnieniach,art_11801.html#wolski [dostęp: 10.02.2016]
- WÓJCIK T.: *Ulotna obecność (o poezji Zygmunta Rumla)*. „Prace Filologiczne” 2008, t. 55, Seria literaturoznawcza.
- WROCZYŃSKI T.: *Literatura polska dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1997.
- WYKA K.: „Płomień” i „Marmur”. „Pion” 1937, nr 21.
- WYKA K.: *Pokolenia literackie*. Kraków 1977.
- WYKA K.: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.
- WYKA M.: *Wstęp*. W: K.I. GAŁCZYŃSKI. *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2: *Literatura międzywojenna*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. Warszawa 1965.
- ZAGÓRSKI J.: *Czas Lota. Wybór poezji*. Warszawa 1956.
- ZAGÓRSKI J.: *Poezje wybrane*. Wybór wierszy i słowo wstępne autora. Warszawa 1972.
- ZAGÓRSKI J.: *Radion sam pierze*. „Żagary” 1932, nr 6.
- ZAGÓRSKI J.: *Szkice*. Kraków 1958.
- ZAGÓRSKI J.: *Szkice z podróży w przestrzeni i czasie*. Kraków 1962.
- ZIENIEWICZ A.: *Idące Wilno. Szkice o Żagarach*. Warszawa 1987.
- ZNANIECKI F.: *Upadek cywilizacji zachodniej*. Poznań 1921.

Bibliografia pomocnicza

- ARNOLD S., KURKIEWICZ W., TATOMIR A., ŻURAWSKI W. [i in.]. W: *Dzieje świata*. Warszawa 1981.
- AURELIUSZ M.: *Rozmyślania*. Przeł. M. REITNER. Warszawa 1958.
- BACHELARD G.: *La psychoanalyse du fue*. Paris 1938.
- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAK. Przeł. H. CHUDAK, A. TATARKIEWICZ. Przedm. J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975.
- BACZYŃSKI S.: *Przyszłość kultury wobec cywilizacji nowoczesnej*. „Europa” 1930, nr 4.
- BAGBY P.: *Kultura a historia*. Przeł. J. JEDLIŃSKI. Warszawa 1975.

- BALCERZAN E.: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982.
- BALCERZAN E.: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Warszawa 1982.
- BAR A.: *Kryzys współczesnej kultury*. „Przegląd Powszechny” 1934, nr 202.
- BEREŚ S.: *Ostatnia wileńska plejada. Szkice o poezji kręgu Żagarów*. Wrocław 1990.
- BŁOŃSKI J.: *Trzy apokalipsy w jednej*. „Twórczość” 1976, nr 10.
- BOBREK J.: *Wizje zagłady w literaturze*. Warszawa–Bielsko-Biała 2013.
- BORZYM S.: *Filozofia międzywojenna (1918–1939)*. W: *Zarys dziejów filozofii polskiej 1815–1918*. Red. A. WALICKI. Warszawa 1983.
- BRAUDEL F.: *Historia i trwanie*. Przeł. B. GEREMEK. Przedm. B. GEREMEK, W. KULA. Warszawa 1971.
- BRAUN J.: *Czy istnieje kryzys kultury*. „Zet” 1938, nr 13.
- BRUDNICKI J.Z.: *Powstanie nowego pokolenia... Wywiad z Lesławem Bartelskim*. „Poezja” 1984, nr 9.
- BUJNICKI T.: *Radykalizm drugiej awangardy*. W: IDEM: *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*. Katowice 1978.
- BUJNICKI T.: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1961.
- BURKOT S.: *O pojęciu pokolenia raz jeszcze*. „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 7.
- CAŁBECKI M.: *„Czarna kropla nieskończoności”. Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza*. Wrocław 2008.
- CAŁBECKI M.: *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*. Lublin 2004.
- CHWISTEK L.: *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*. Warszawa 1933.
- CZARNECKI Z.J.: *Wartości i historia. Studia nad refleksją filozoficzną o ludzkim świecie*. Lublin 1992.
- CZUBIŃSKI A.: *Historia Polski 1864–2001*. Wrocław 2002.
- CZUCHNOWSKI M.: *Poezje wybrane*. Oprac. i wstęp J. KRYSZAK. Kraków 1978.
- DANEK-WOJNOWSKA B.: *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*. Wrocław 1976.
- DANEK-WOJNOWSKA B.: *Z zagadnień Witkiewiczowskiego katastrofizmu*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2: *Literatura międzywojenna*. Red. A. BRODZKA, Z. ŻABICKI. Warszawa 1965.
- DĄBROWSKI B.: *Poeta egzystencji. Wątki egzystencjalistyczne w liryce Władysława Sebyły*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.

- DIELS H.: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Bd. 1. Berlin 1912.
- DŁUSKI S.: Władysław Sebyła na tle grupy literackiej „Kwadryga”. W: *Tradycje literatury polskiej XX wieku. Rozprawy i szkice. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Gustawowi Ostaszowi*. Red. E. MAZUR, D. HEJDA. Rzeszów 2010.
- DRAWICZ A.: *Kosmiczna zaczęła się chryja*. W: IDEM: *Konstanty Ildefons Gałczyński*. Warszawa 1973.
- DRESZER Z.: Czy „*Finis Europae*”? „*Droga*” 1925, nr 9.
- DULCZEWSKI Z.: *Florian Znaniecki. Życie i dzieło*. Poznań 1984.
- DYBCIAK K.: *Gry i katastrofy*. Warszawa 1980.
- Encyklopedia literatury polskiej*. Red. E. ZARYCH. Kraków 2005.
- EUSTACHIEWICZ L.: *Dwudziestolecie 1919–1939*. Warszawa 1990.
- EUSTACHIEWICZ L.: *Obraz współczesnych prądów literackich*. Warszawa 1978.
- FIUT A.: *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981.
- FIUT A.: *Zrozumieć katastrofę*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011.
- FRANASZEK A.: *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011.
- FRYDE L.: *Dwa pokolenia*. „*Pióro*” 1938, nr 1.
- FRYDE L.: *Trzy pokolenia literackie*. „*Pion*” 1938, nr 45.
- GADACZ T.: *Historia filozofii XX wieku*. Nurty. Kraków 2010.
- GAJ R.: *Myśli i ludzie. Ortega y Gasset*. Warszawa 2007.
- GAWLIŃSKI S.: *Retoryka katastrofizmu w poezji*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. BUJNICKI, T. KŁAK. Katowice 1979.
- GAZDA G.: *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*. Gdańsk 2008.
- GAZDA G.: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000.
- GŁOMBIK C.: *Tomizm czasów nadziei. Słowiańskie kongresy tomistyczne*. Praga 1932, Poznań 1934. Katowice 1994.
- GŁOWIŃSKI M.: *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*. W: IDEM: *Style odbioru*. Kraków 1977.
- GMITRUK J.: *Zygmunt Rumel. Żołnierz nieznany*. Warszawa 2009.
- GORCZYŃSKA R.: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1992.
- HERTZ A.: „*Duch katastrofizmu*” a nacjonalizmy. „*Droga*” 1932, nr 6.
- HERTZ A.: *Dzisiejszy kryzys światopoglądowy*. „*Zrąb*” 1932, t. 12.
- HOLLENDER T.: *Młodzi są inni*. „*Nowe Czasy*” 1935, nr 33.

- HUSSERL E.: *Kryzys kultury europejskiej i filozofii*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1883, t. 29.
- HUTNIKIEWICZ A.: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa 1997.
- IWANUK W.: *Zanim znikniemy w opactwie kolorów*. (Wybór wierszy). Wstęp J. KRYSZAK. Kraków 1991.
- JACYNIAK A., PŁUZEK Z.: *Świat ludzkich kryzysów*. Kraków 1996.
- JAROSIŃSKI Z.: *Katastrofizm w poezji lat trzydziestych*. W: *Zwierciadła północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*. T. 2. Red. R. GÓRSKI i inni. Warszawa 1992.
- JAROSIŃSKI Z.: *Postacie poezji*. Warszawa 1985.
- JASTRUN M.: *Poezja i prawda*. Warszawa 1955.
- JASTRZĘBSKA G.: *Człowiek w obliczu katastrofy. Antropologia filozoficzna teorii katastroficznych*. W: *Zagadnienia historiozoficzne*. Red. J. LITWIN. Wrocław 1977.
- JASTRZĘBSKI Z.: *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969.
- JEDLICKI J.: *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*. Warszawa 1988.
- JEDLICKI J.: *Trzy wieki desperacji. Rodowód idei kryzysu cywilizacji europejskiej*. „Znak” 1996, nr 488.
- JĘDRYCHOWSKI S.: *Bezpośrednio przed nami. Linia wpisana w koło*. „Żagary” 1931, nr 4.
- KACZOCZA W.: *Filozofia cywilizacji i kultury. Teorie filozoficzne rozwijane w Polsce w pierwszej połowie XX wieku*. Poznań 1988.
- KASIA A.: *Wiara i rozum. Szkice o Ojcach Kościoła*. Warszawa 1981.
- Katastrofizm okresu międzywojennego*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. KOŁAKOWSKI. Warszawa 2014.
- KIEC I.: *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*. Poznań 1994.
- KISIEL J.: *„Przed pustką stygnę w grozie”. O poezji Władysława Sebyły*. W: *EADEM: Imiona lęku. Szkice o poetach i wierszach*. Katowice 2009.
- KLUBA A.: *Niewyrażalność w świadomości artystycznej Władysława Sebyły. Analiza wypowiedzi krytycznych i tekstów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
- KŁAK T.: *Czasopisma awangardy*. Cz. 1: 1919–1931. Wrocław 1978.
- KŁOŚIŃSKA K.: *Katastroficzna odmiana powieści popularnej*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. BUJNICKI, T. KŁAK. Katowice 1979.
- KŁOŚIŃSKI K.: *Dyskurs katastroficzny*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. BUJNICKI, T. KŁAK. Katowice 1979.

- KNYSZ-RUDZKA D.: *Katastrofizm w powieściach S.I. Witkiewicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 2.
- KNYSZ-RUDZKA D.: *Teorie zagłady cywilizacji zachodniej 1913–1939*. „Kultura i Społeczeństwo” 1964, nr 4.
- KOŁAKOWSKI A.: *Filozofia kultury w Polsce lat międzywojennych. Próba typologii*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 4.
- KOŁAKOWSKI A.: *Historia, kultura, katastrofa*. „Przegląd Filozoficzny” 1995, nr 2.
- KOŁAKOWSKI A.: *Spengler*. Warszawa 1981.
- KOŁODZIEJCZYK E.: *Czechowicz – najwyżej piękno*. Kraków 2006.
- KONECZNY F.: *O wielości cywilizacji*. Kraków 1935.
- KOTARSKI E.: *Dziedzictwo i tradycja. Szkice o literaturze staropolskiej*. Gdańsk 1990.
- KOTT J.: *O katastrofizmie*. W: IDEM: *Postęp i głupstwo. Szkice*. T. 2.: *Krytyka literacka. Wspomnienia 1945–1956*. Warszawa 1956.
- KRASICKI J.: *Eschatologia i mesjanizm. Studium światopoglądu Mariana Żdziechowskiego*. Wrocław 1994.
- KRYSZAK J.: *O pisarstwie Mariana Czuchnowskiego. Wstęp*. W: M. CZUCHNOWSKI: *Poezje wybrane*. Kraków 1978.
- KUDEROWICZ Z.: *Filozofia dziejów*. Warszawa 1983.
- KULAWIK A.: *Bal i arkadia, dwa kluczowe motywy liryki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 6.
- KULAWIK A.: *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. Kraków 1997.
- KWIATKOWSKI J.: *O poezji Czesława Miłosza*. „Poemat o czasie zastygłym”. „Twórczość” 1957, nr 12.
- KWIATKOWSKI J.: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.
- LAERTIOS D.: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Przeł. I. KROŃSKA, K. LEŚNIAK, W. OLSZEWSKI, B. KUPIS. Warszawa 1982.
- LAM A.: *Przedmowa*. W: IDEM: *Kolumbowie i współcześni. Antologia poezji polskiej po roku 1939*. Warszawa 1972.
- LEE S.R.: *Trudne przymierze. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*. Warszawa 1982.
- LEGOWICZ J.: *Historia filozofii starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa 1973.
- Lektury polonistyczne. Dwudziestolecie międzywojenne. II wojna światowa*. T. 1. Red. R. NYCZ, J. JARZĘBSKI. Kraków 1997.
- Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. PROKOP, J. SŁAWIŃSKI. Kraków 1971.
- Literatura polska 1918–1975*. T. 2: 1933–1944. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1993.

- ŁOBODOWSKI J.: *Smutne porachunki*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 43.
- ŁOBODOWSKI J.: *Wiersze i poematy*. Wybór i wstęp I. SZYPOWSKA. Warszawa 1991.
- MACIEJEWSKI J.: *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*. W: *Dramat i teatr. Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*. Red. J. TRZYNADŁOWSKI. Wrocław 1967.
- MARKOWSKI M.P.: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian*. Schulz. Witkacy. Kraków 2007.
- MIKOŁEJKO Z.: *Kryzys czy apokalipsa*. „Społeczeństwo Otwarte” 1995, nr 1.
- MILCZAREK W.: *Pożegnanie sadu*. Wiersze. Warszawa 1948.
- MIŁOSZ C.: *Bulion z gwoździ*. „Żagary” 1931, nr 5.
- MIŁOSZ C.: *Rodzinną Europą*. Kraków 2011.
- MUELLER J.: *Wskaźnik katastrof. Zagrożenia po zimnej wojnie*. „Społeczeństwo Otwarte” 1925, nr 3.
- NAPIERSKI S.: *Kilka uwag o pozycji pisarza we współczesności*. „Wiadomości Literackie” 1931, nr 7.
- NASIŁOWSKA A.: *Trzydziestolecie 1914–1944*. Warszawa 1995.
- NYCZ R.: *Poetyka doświadczenia: teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1–2. Red. J. KĄDZIELA, J. KWIATKOWSKI, I. WYCHAŃSKA. Kraków 1979.
- Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 3–4. Red. I. MACIEJEWSKA, J. TRZNADEŁ, M. POKRASENOWA. Kraków 1993.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. Przeł. P. NIKLEWICZ, H. WOŹNIAKOWSKI. Warszawa 1982.
- PACHOLCZYK A.G.: *Wszechświat katastroficzny*. Kraków–Tarnów 1996.
- PACHOLSKI M.: *Florian Znaniecki. Społeczna dynamika kultury*. Warszawa 1977.
- PASZEK Jerzy.: *Artysta w powieści katastroficznej*. W: *Katastrofizm i awangarda*. Red. T. BUJNICKI, T. KŁAK. Katowice 1979.
- PIETRZAK W.: *Rachunek z dwudziestolecia*. Warszawa 1972.
- PIOTROWIAK J.: *Ciemny nurt mego życia... O wyobraźni poetyckiej Władysława Sebyły*. Katowice 2008.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Oprac. ks. M. PETER (Stary Testament), ks. M. WOLNIEWICZ (Nowy Testament). Poznań 2003.
- POLIBIUSZ: *Dzieje*. T. 1. Przekł., wstęp i oprac. S. HAMMER. Wrocław 1957, ks. 6.

- Problemy Awangardy*. Red. T. KŁAK. Katowice 1983.
- Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*. Seria 2. Red. H. KIRCHNER, Z. ŻABICKI. Wrocław 1972.
- RADLIŃSKI S.: *Filozofia dziejów Jana Karola Kochanowskiego*. W: *Z dziejów filozofii polskiej dwudziestego wieku*. Red. L. GAWOR. Lublin 1992.
- RAWIŃSKI M.: *Wobec mitu zagrożenia Zachodu*. W: *O prozie polskiej XX wieku*. Red. A. HUTNIKIEWICZ, H. ZAWORSKA. Wrocław 1971.
- RICOEUR P.: *Symbol daje do myślenia*. W: IDEM: *Egzystencja i hermeneutyka*. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. CICHOWICZ. Przekł. zbior. Warszawa 1975.
- ROGAŁSKI A.: *Dramat naszego czasu*. Warszawa 1959.
- ROTA A.M.: *Koniec świata. Dziennik czasów ostatecznych pisany przez świętych, proroków i jasnowidzów od starożytności do końca świata*. Bielsko-Biała 2003.
- RYMKIEWICZ A.: *Wybór poezji*. Warszawa 1984.
- SAWICKA J.: *Filozofia słowa Juliana Tuwima*. Wrocław 1975.
- SKOCZYŃSKI J.: *Idee historiozoficzne Feliksa Koniecznego*. Kraków 1991.
- SKOCZYŃSKI J.: *Katastrofa jako próba wartości*. „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 48.
- SKOCZYŃSKI J.: *Pesymizm filozoficzny Mariana Zdziechowskiego*. Wrocław 1983.
- SKÓRCZEWSKI D.: *Spory o krytykę literacką w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 2002.
- SŁONIMSKI A.: *Poezje zebrane*. Warszawa 1964.
- SMUSZKIEWICZ A.: *Katastroficzne wizje przyszłości*. W: IDEM: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Poznań 1982.
- SPEINA J.: *W obliczu katastrofy*. W: IDEM: *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965.
- SPENGLER O.: *Zmierzch Zachodu*. Tłum. J. MARZĘCKI. Warszawa 2014.
- STABRO S.: *Klasycy i nie tylko... Studia o poezji XX wieku*. Kraków 2012.
- STABRO S.: *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*. Kraków 1995.
- STABRO S.: *Wybór wierszy*. Przedm. J. KORNHAUSER. Kraków 1995.
- STAŁA M.: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001.
- STANDE S.R.: *Wiersze*. Warszawa 1958.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Red. T. KOTARBIŃSKI, J.E. PŁOMIEŃSKI. Warszawa 1957.
- Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1972.

- Studia z polskiej myśli filozoficznej 1900–1939*. Red. L. GAWOR. Lublin 1997.
- SZACKI J.: *Znаниеcki*. Warszawa 1986.
- SZAWERNA-DYRSZKA A.: *Śmiech katastrofisty*. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów. Katowice 2007.
- SZYMAŃSKI W.P.: *Od metafory do heroizmu*. Kraków 1967.
- ŚLIWIŃSKI A.: *Na przełomie dwóch epok*. Warszawa 1931.
- TERLECKI T.: *Francuska literatura katastroficzna*. „Nowe Czasy” 1935, nr 4.
- THOM R.: *Parabole i katastrofy*. Rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Giulio Giorello i Simoną Morini. Przeł. R. DUDA. Warszawa 1991.
- WAŻYK A.: *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976.
- WAŻYK A.: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1947.
- WERNER A.: *Katastrofizm*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. BRODZKA [i in.]. Wrocław–Warszawa–Kraków 1993.
- WESOŁOWSKA E.: *Działać przed katastrofą*. Toruń 1994.
- WOJNOWSKA B.: *Uwagi o katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1972.
- WYKA M.: *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011.
- WYKA M.: *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa 1970.
- WYKA M.: *Miłosz i rówieśnicy*. Kraków 2013.
- ZAGÓRSKI J.: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp R. MATUSZEWSKI. Kraków 1991.
- ZALESKI M.: *Pokolenie 1910 jako mroczny przedmiot pożądania historyka literatury*. W: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. KOZICKA, T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI. Kraków 2011.
- ZALESKI M.: *Przygoda drugiej awangardy*. Wrocław 1984.
- ZAWADZKI A.: *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001.
- ZDZIECHOWSKI M.: *Europa, Rosja, Azja. Szkice polityczno-literackie*. Komorów 2011.
- ZDZIECHOWSKI M.: *W obliczu końca*. Wilno 1937.
- ZDZIECHOWSKI M.: *Widmo przyszłości*. Przedm. Z. CHOCIMSKI. Warszawa 1999.
- ZIMAND R.: *Dekadentyzm warszawski*. Warszawa 1964.
- ZUBRZYCKI B.: *Nastroje katastroficzne a polityka kultury*. „Nowe Czasy” 1935, nr 17.

Indeks osobowy

A

Andrzejewski Jerzy 14
Apollinaire Guillaume 67
Arnold Stanisław 234
Asnyk Adam 23
Augustyn z Hippony, św. 34, 35,
147, 196
Aureliusz Marek 234

B

Bach Johann Christian 153
Bachelard Gaston 234
Baczyński Krzysztof Kamil 8, 9
Baczyński Stanisław 234
Bagby Philip 234
Balcerzan Edward 64, 235
Bar Adam 235
Baranowicz Zofia 66, 229
Bartelski Lesław 235
Beckett Samuel 160
Beethoven Ludwig van 153
Berent Wacław 24, 28, 30
Bereś Stanisław 63, 229, 235
Białoszewski Miron 167
Bibrowski Mieczysław 73
Bielski Konrad 75
Bieńkowski Władysław 74
Bierdiajew Nikołaj 18
Biernacki Andrzej 55, 230

Błoński Jan 19, 29, 64, 136, 178,
210–211, 216, 218, 220–223,
229, 234–235
Bobrek Janusz 40, 229, 235
Bonowicz Wojciech 104, 233
Borzym Stanisław 235
Braudel Ferdinand 235
Braun Jerzy 40, 229, 235
Brodzka Alina 69–70, 73, 103,
230–231, 233–235, 238, 242
Broniewski Władysław 27, 30,
34, 48, 53, 54, 70, 77, 229, 233
Brudnicki Jan Z. 235
Brzękowski Jan 67
Bujnicki Tadeusz 22, 62, 63, 229–
230, 235–237, 239
Bujnicki Teodor 11, 45, 48–49, 62,
65, 67–69, 71, 141, 161, 196, 214,
229, 235, 241
Bujnowski Józef 63, 229
Burkot Stanisław 235
Bursa Andrzej 12
Burska Lidia 9, 229

C

Całbecki Marcin 235
Cervantes Saavedra Miguel
de 145
Chełmoński Józef 123

Chlebnikow Wielemir 97
 Chocimski Zenon 241
 Chudak Henryk 234
 Chwistek Leon 235
 Cichowicz Stanisław 240
 Ciesielczuk Stanisław 74
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 9,
 43, 229, 231, 233, 236, 241
 Czarnecka Ewa (właśc. Gor-
 czyńska Renata) 199, 229
 Czarnecki Zdzisław Jerzy 235
 Czechowicz Józef 7–8, 10–12,
 44–45, 47–49, 57, 66–67, 72–73,
 75–77, 81, 94, 100, 103, 117–
 123, 125–131, 141, 165, 167,
 229–231, 235, 238
 Czernik Stanisław 61
 Czubiński Antoni 235
 Czuchnowski Marian 13, 45,
 48–49, 67–68, 73–74, 78, 161,
 235, 238
 Czyż Stanisław 12

D

Danek-Wojnowska Bożena 235
 Daniel, prorok 36
 Dante Alighieri 133
 Dąbrowski Bartosz 236
 Delacroix Eugène 138
 Dembiński Henryk 25, 63–64,
 75, 230
 Diels Hermann 236
 Dłuski Stanisław 236
 Dobrowolski Stanisław Ry-
 szard 73–75
 Domiński Henryk 67
 Drawicz Andrzej 236
 Dreszer Zygmunt 236
 Duda Roman 241

Dulczewski Zygmunt 236
 Dürer Albrecht 124, 138
 Dybciak Krzysztof 51, 165–168,
 190, 230, 236

E

Ermatinger Emil 9, 232
 Eustachiewicz Lesław 236
 Ezechił, prorok 36

F

Fałat Julian 106
 Fik Ignacy 75
 Fiut Aleksander 10, 64, 178, 188,
 190, 197–199, 221, 230, 236
 Flukowski Stefan 10–11, 45, 48–
 49, 73–74, 78
 Franaszek Andrzej 236
 Franciszek z Asyżu, św. 147
 Frasiak Józef Andrzej 61
 Fryde Ludwik 28, 55, 117, 220,
 230, 236

G

Gadacz Tadeusz 236
 Gaj Ryszard 236
 Gajcy Tadeusz 8–9
 Gałczyński Konstanty Ilde-
 fons 7, 10, 12, 25, 45, 47–50, 65,
 68, 72–74, 94, 100, 103, 121, 131,
 141, 143–149, 151, 155–156,
 160, 163, 165, 167, 196, 225, 230,
 232–234, 236, 238, 241
 Garewicz Jan 46, 230
 Gawliński Stanisław 22, 54, 230,
 236
 Gawor Leszek 18, 20–22, 34–35,
 37–40, 230, 241
 Gazda Grzegorz 73–74, 230, 236

Geremek Bronisław 235
 Ginczanka Zuzanna 10, 45,
 48–49, 57, 78, 86–87, 90–91,
 93, 231, 237
 Giorello Giulio 241
 Głombik Czesław 236
 Głowiński Michał 214–217, 230,
 232, 236, 240–241
 Gmitruk Janusz 236
 Goebbels Joseph 132
 Gombrowicz Witold 7, 59, 77
 Gorczyńska Renata (zob. Czar-
 necka Ewa) 165, 199, 213, 229–
 233, 236
 Goszczyński Seweryn 82
 Górski Ryszard 237
 Gralewski Wacław 75
 Grędziński Stanisław 75

H

Hadaczek Bolesław 185, 230
 Hammer Seweryn 239
 Hegel George Wilhelm Frie-
 drich 9, 38, 135, 147
 Heine Heinrich 132–133
 Hejda Danuta 236
 Herbert Zbigniew 167
 Hertz Aleksander 236
 Hezjod 38
 Hitler Adolf 114, 139, 146
 Hoesick Ferdynand 79
 Hollender Tadeusz 236
 Husserl Edmund 237
 Hutnikiewicz Artur 23, 231, 237,
 240

I

Iwaniuk Wacław 10, 45, 79–80,
 87, 231–234, 237

Iwaszkiewicz Jarosław 48, 50,
 53, 59, 65, 72, 78, 207, 217, 238
 Izajasz, prorok 36

J

Jacyniak Aleksander 237
 Jakubowicz Jan 21, 233
 Janczarski Czesław 87, 99
 Jaroński Zbigniew 237
 Jarzębski Jerzy 238
 Jasiński Brunon 25, 30, 77
 Jastrun Mieczysław 7, 10, 12, 19,
 41, 45, 47–49, 68, 73, 76, 100,
 103, 112, 131–139, 165, 167–
 168, 217, 231–232, 237
 Jastrzębska Grażyna 237
 Jastrzębski Zdzisław 237
 Jaworski Roman 24, 30
 Jaworski Stanisław 217, 231
 Jedlicki Jerzy 234, 237
 Jeremiasz, prorok 29
 Jędrzychowski Stefan 63, 66, 231,
 237
 Jodłowski Jerzy 74
 Jung Carl Gustav 138, 231

K

Kaczocha Włodzimierz 237
 Kamińska Anna 85–86, 231
 Karpiński Światopełk 74
 Karpiński Wojciech 211, 217, 231
 Kasia Andrzej 34, 237
 Kasproicz Jan 23–24, 28, 30,
 44, 53
 Kądziela Jerzy 239
 Kiec Izolda 86–87, 91, 231, 237
 Kierkegaard Søren Aabye 147
 Kijowski Andrzej 189, 231
 Kirchner Hanna 239

Kisiel Joanna 237
 Kluba Agnieszka 237
 Kłak Tadeusz 22, 62, 64–65, 69,
 75, 117, 119, 123, 125–128, 130–
 131, 229–231, 236–237, 239
 Kłoczowski Piotr 165, 229–233
 Kłosińska Krystyna 237
 Kłosiński Krzysztof 237
 Knysz-Rudzka Danuta 238
 Kochanowski Jan 113, 179, 196
 Kochanowski Jan Karol 240
 Kołakowski Andrzej 34, 237–
 238
 Kołodziejczyk Ewa 238
 Koneczny Feliks 238, 240
 Kornblum Bronisław 73
 Kornhauser Julian 240
 Kossak Wojciech 123
 Kotarbiński Tadeusz 240
 Kotarski Edmund 238
 Kott Jan 21, 238
 Kowalczykowa Alina 66, 72, 231
 Kozicka Dorota 9, 43, 229, 231,
 233, 236, 241
 Kralkowska-Gątkowska Krysty-
 na 19
 Krasicki Jan 238
 Krasieński Zygmunt 23, 46, 52
 Krasnowolska Ewa 36, 232
 Krońska Irena 238
 Kryszak Janusz 26, 231, 235,
 237–238
 Kuderowicz Zbigniew 238
 Kula Witold 235
 Kulawik Adam 160, 238
 Kuncewicz Piotr 70, 175, 231
 Kunz Tomasz 9, 231
 Kupis Bogdan 238
 Kurek Jalu 67

Kurkiewicz Władysław 234
 Kwapisz-Osadnik Katarzyna 53,
 233
 Kwiatkowski Jerzy 8, 10, 121,
 129–131, 165, 231, 238–239

L

Laertios Diogenes 238
 Lam Andrzej 23, 231, 238
 Lee Stephen Richard 238
 Legowicz Jan 35, 231, 238
 Leśmian Bolesław 59–60, 72, 87,
 97, 105, 107, 166, 239–240
 Leśniak Kazimierz 238
 Liebert Jerzy 235
 Litwin Jakub 237

Ł

Łobodowski Józef 11, 13, 45,
 48–50, 67–68, 73, 75–77, 99, 161,
 214, 232, 239
 Łukasiewicz Jacek 132, 232

M

Maciejewska Irena 220, 229, 232,
 239
 Maciejewski Janusz 239
 Majakowski Włodzimierz 67
 Makowiecki Andrzej Zdzi-
 sław 115, 233
 Malczewski Antoni 82
 Maliszewski Aleksander 74
 Mannheim Karl 9
 Marinetti Filippo Tommaso 67
 Markiewicz Henryk 43, 232
 Markowski Michał Paweł 239
 Marks Karol 66, 135
 Marx Jan 73, 232
 Marzęcki Józef 240

Maśliński Józef 67
 Matuszewski Ryszard 241
 Mazur Elżbieta 236
 Mazurek Sławomir 18, 232
 Michalski Bronisław Ludwik 67,
 75, 76
 Michałowski Piotr 123
 Miciński Bolesław 192
 Miciński Tadeusz 24, 72, 74
 Mickiewicz Adam 45, 55, 83,
 107, 160, 166, 206, 208–209,
 211–212, 232, 240
 Miernowski Kazimierz 128
 Mikołajko Zbigniew 239
 Milczarek Władysław 239
 Miłosz Czesław 7–8, 10–12, 25,
 27, 41, 45–46, 48–51, 63–69,
 72–74, 77, 94, 100, 104, 112,
 129, 131, 141, 165–168, 171,
 173–182, 184–192, 194–223,
 225, 229–233, 236, 238–241
 Miłosz Oskar 185
 Morini Simona 241
 Mounier Emmanuel 35–36, 232
 Mueller John 239

N

Napierski Stefan 239
 Nasiłowska Anna 239
 Nietzsche Friedrich 17
 Niewiadomski Andrzej 140, 232
 Niklewicz Piotr 239
 Norwid Cyprian Kamil 160, 221
 Nycz Ryszard 238–239

O

Olszewski Witold 238
 Ortega y Gasset José 39, 41, 236,
 239

Ossowski Jerzy Stefan 147, 232
 Ostasz Gustaw 236
 Ożóg Jan Bolesław 61

P

Pacholczyk Andrzej G. 239
 Pacholski Maksymilian 239
 Pascal Blaise 147
 Paszek Jerzy 239
 Pawlikowska-Jasnorzewska Ma-
 ria 77, 160
 Peiper Tadeusz 49, 66–68, 74, 77,
 216–217, 226
 Peter Michał 239
 Petersen Julius 9, 232
 Picasso Pablo 24
 Piechal Marian 45, 74
 Pietrzak Włodzimierz 239
 Piętak Stanisław 45, 57, 61, 67,
 161
 Pigoń Stanisław 128, 232
 Piotrowiak Jan 239
 Platon, filozof 38, 232
 Płomieński Jerzy Eugeniusz 240
 Płużek Zenomena 237
 Pokrasenowa Maria 239
 Polibiusz 239
 Pollak Seweryn 198
 Prokop Jan 238
 Przyboś Julian 66–68, 145
 Przybyszewski Stanisław 24, 28
 Putrament Jerzy 11, 45, 48–49,
 63, 67, 161–162, 233
 Pytasz Marek 19, 233

R

Radliński Sławomir 240
 Rawiński Marian 240
 Reitner Marian 234

Ricoeur Paul 240
Rogalski Aleksander 240
Rosiak Roman 125, 229
Rota Adalbert Maksymilian 240
Różewicz Tadeusz 8
Rumel Zygmunt Jan 10, 45, 78,
82–87, 231–233, 234, 236
Rydel Lucjan 44
Rydzewska Nina 74
Rymkiewicz Aleksander 45, 47–
49, 51, 72, 235, 240
Rymkiewicz Jarosław Marek 103

S

Saliński Stanisław Maria 74, 130,
233
Sandauer Artur 144–145, 148,
160, 233
Sandino Augusto 141
Sanzio (Santi) Raffaello 133
Sawicka Jadwiga 81, 98, 233, 240
Schulz Bruno 7, 14, 59, 62, 77–78,
88, 239
Sebyła Władysław 7, 10–12, 24,
41, 44–45, 47–49, 57, 68–69, 72,
74–75, 77, 82, 94, 100, 103–116,
131, 161, 165, 167, 174, 181,
187, 195, 202, 206–207, 233,
235, 237, 239
Sienkiewicz Henryk 119
Skoczyński Jan 240
Skórczewski Dariusz 240
Sławińska Irena 191, 233
Sławiński Janusz 217, 232, 238,
240–241
Słobodnik Włodzimierz 74
Słonimski Antoni 30, 48, 53, 70,
137, 141, 240
Słowacki Juliusz 45, 82

Smolarski Mieczysław 40, 229
Smuszkiewicz Antoni 240
Sokołowski zob. Cieślak-Soko-
łowski Tomasz
Speina Jerzy 18–19, 233, 240
Spengler Oswald 7–8, 18, 20, 25,
29, 38–41, 135, 229, 238, 240
Sprusiński Michał 95–96, 233
Stabro Stanisław 240
Staff Leopold 60, 77
Stala Marian 240
Stalin Józef 114, 139, 146
Stande Stanisław Ryszard 54,
240
Stern Anatol 77
Strawiński Igor 153–154
Szacki Jerzy 38, 233, 241
Szawerna-Dyrszka Anna 79,
233, 241
Szenwald Lucjan 74
Szopen Fryderyk 153
Szpakowska Małgorzata 18–19,
29, 233
Szymański Wiesław Paweł 10,
25, 66, 72, 143–146, 150–152,
159, 165, 233, 241
Szypowska Irena 238

Ś

Śliwiński Artur 241
Śpiewak Jan 10, 45, 48, 57, 87,
95–99, 233
Św. Jan, Ewangelista 13, 24, 26,
29, 33, 36, 54, 76, 79–81, 158,
192, 202, 218

T

Tatarkiewicz Anna 234
Tatomir Adam 234

Tennenbaum-Schürer Emil 74
Terlecki Tymon 241
Thom Rene 241
Trembecki Stanisław 160
Trznadel Jacek 239
Trzynadłowski Jan 239
Tubielewicz-Mattsson Dorota 46,
233
Tuwim Julian 30, 48, 53, 65, 70–
71, 85, 87, 137, 141, 160–161,
240

U

Uniłowski Zbigniew 74
Ursel Marian 40, 229

V

Vico Giovanni Battista 21, 38, 233

W

Walas Teresa 46, 233
Walicki Andrzej 235
Wandurski Witold 54
Wat Aleksander 24, 30, 77
Ważyk Adam 67, 77, 241
Werner Andrzej 241
Wernic Wiesław 73
Wesołowska Ewa 241
Wierusz-Kowalski Alfred 123
Wierzyński Kazimierz 30, 48, 53,
70, 137, 141, 166
Wilkoń Teresa 53, 145, 233, 234
Witkiewicz (Witkacy) Stanisław
Ignacy 7, 18–19, 25, 30, 59, 192,
195, 230, 233, 235, 237, 239–241
Witwicki Władysław 38, 232
Wojnowska Bożena 23–25, 241
Wolica Andrzej 74
Wolniewicz Marian 239

Wolski Jan 79, 232, 232
Woźniakowski Henryk 239
Wójcik Henryk 79, 232
Wójcik Tomasz 83–84, 234
Wroczyński Tomasz 122, 234
Wyczańska Irena 239
Wyczółkowski Leon 139
Wyka Kazimierz 9–10, 27–28,
43–44, 46, 165–166, 168, 184,
206, 208, 211, 220, 232, 234
Wyka Marta 143, 148–149, 230,
234, 241
Wyspiański Stanisław 156, 160–
161

Z

Zagórski Jerzy 8, 10, 33, 45, 48–
49, 51, 63, 66–67, 69, 71–72, 77,
94, 103, 140–142, 163, 165, 196,
206, 214, 225, 232, 234, 241
Zaleski Bohdan 82
Zaleski Marek 241
Zarych Elżbieta 236
Zawadzki Andrzej 241
Zaworska Helena 103, 231, 238,
240
Zdziechowski Marian 18, 25, 29,
39, 41, 77, 230, 238, 240–241
Zegadłowicz Emil 62
Zgorzelski Czesław 211, 232
Zgólkowa Halina 34, 36, 232
Zieniewicz Andrzej 62–64, 66,
68–70, 72, 234
Zięba Józef 79, 231
Zimand Roman 241
Znaniecki Florian 18, 25, 29, 39,
41, 234, 236, 239, 241
Zubrzycki Bolesław 241
Zyman Edward 79, 232

Ż

Żabicki Zbigniew 70, 231, 234–

235, 239

Żeromski Stefan 127

Żółkiewski Stefan 103, 231, 238

Żuławski Jerzy 44

Żurawski Wiesław 234

**Catastrophism in Polish poetry
in the years 1930–1939. Literary sketches**

S u m m a r y

Poetic catastrophism constitutes only a part of its all literary genres. Apart from it, numerous works emerged in Poland in the first half of the twentieth century that distinguished among prosaic catastrophism (e.g. in the short stories by Bruno Schulz and Jerzy Andrzejewski), dramatic catastrophism (e.g. in *Szewcy* [*The Shoemakers*], by Stanisław Ignacy Witkiewicz), catastrophism in essay writing (also in Witkiewicz). Each of these genres of Polish literature was characterized by specific features, standards, and genesis. The poetic catastrophism, which is elaborated on in the present book, had many individual, unique features, and at the same time as many artistic initiations. It identified motifs, plots, and toposes, keeping away from fabular and action narratives. It definitely rejected the schemes of popular prose, surpassing it in terms of its artistic and semantic creativity. It can be argued that the poetic catastrophism played a similar role as catastrophism in art, namely, it was heading towards high style. Gradually, it was becoming not only a literary or artistic theme, but also an artistic movement supported by philosophy, historiosophy, ethics, as well as the theory of culture and civilization. It was also popularized by an enthusiastic response it received from publicists and journalists, from both the press and the radio. Catastrophic motifs developed, in a way, together with film, ambitious painting, and graphics. Suffice it to mention *Guernica*, the dramatic painting by Pablo Picasso.

For a long time, historical literary studies on catastrophism had treated it merely as a theme, motif and plot, not as a philosophical and artistic phenomenon. This was the case up to the year 1930, when catastrophism spread as a movement, and up to the time when this phenomenon gained recognition not only among Vilnian poets, but also among other literary groups and independent artist communities. The periods preceding the catastrophism of the thirties included

themes that contributed to the romantic pessimism, or, later, to the Decadent movement and the pessimism of *Młoda Polska* ("Young Poland") formation. In the thirties, a broad and strong catastrophic movement started to develop, which heavily influenced Polish culture and philosophy. Therefore, for the author of the present study, it seemed particularly interesting to discuss at least some phenomena and motives for the development of catastrophism in Poland, which at that time was one of the most endangered countries, not only in Europe.

Catastrophic, and catastrophizing, poets were acutely aware of this state of affairs. It became apparent in the works of the poets of the 1910 generation. In the first part of the literary sketches offered here, the author has focused on the phenomenon of catastrophism in poetry, and also discussed the problem of literary generation and the classification into literary groups, taking into account individual poets, not affiliated with any particular poetic formations. Also, she has made an attempt at standardizing terminology with reference to all literary groups of the 1910 generation, and specifically to the so-called Vilnian catastrophism (the *Żagary* group). Another issue that has become important for the author is the problem of dispersed motifs and toposes, as well as catastrophic symbols, such as military and revolutionary catastrophes, prophetic catastrophes, catastrophes in the sphere of values, or religious catastrophes. Moreover, in this part of the book, the author has discussed the works of the poets of the "Wołyń" group (Wacław Iwaniuk, Zygmunt Jan Rumel, Zuzanna Ginczanka, Jan Śpiewak). The second part of the present sketches involves analyses and interpretations of poems written by eminent poets whose works clearly fit into the movement of catastrophic poetry, despite their belonging to different categories and poetic formations: Władysław Sebyła, Józef Czechowicz, Mieczysław Jastrun, Jerzy Zagórski, and Konstanty Ildefons Gałczyński. Special emphasis has been placed upon catastrophic and philosophical motifs in the poetry of Czesław Miłosz.

The works of the poets of the 1930s featured in the present work demonstrated the variation of experiences, reflections, attitudes towards the world and people, acute states of consciousness and perception. All these factors had tremendous impact on the substance and structure of poetry, and hence on the type of utterance for which visions and mobility of thinking and subconscious associations belong to the most important features of poetry.

Der Katastrophismus in polnischer Dichtkunst in den Jahren 1930–1939. Literarische Skizzen

Zusammenfassung

Poetischer Katastrophismus ist nur eine von dessen allen literarischen Varianten. Neben ihm entstanden in Polen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Werke, die einen Katastrophismus in der Prosa (z.B.: in Bruno Schulzes und Jerzy Andrzejewskis Erzählungen), in dem Drama (z.B.: in *Szewcy* (dt.: *Die Schuster*) von Stanisław Ignacy Witkiewicz) und in Essays (auch von Witkiewicz) hervorhoben. Jede von den Arten der polnischen Literatur wurde durch andere Eigenschaften, Muster und Genese gekennzeichnet. Poetischer Katastrophismus, von dem hier die Rede ist, hatte seine eigenen, nur für sich selbst charakteristischen Merkmale, aber auch ebenso viel künstlerische Anbahnungen. Er hob Motive, Fäden und Topos hervor, und mied dabei erzählende und sensationelle Narrationen. Sehr offensichtlich lehnte er Schemata der Massenprosa ab; diese wurden von ihm in künstlerischer und semantischer Innovation übertroffen. Man könnte sagen, dass der Katastrophismus in der Dichtkunst ähnliche Rolle wie der Katastrophismus in der Malerei spielte: er strebte nämlich den hohen Stil an. Allmählich wurde er nicht nur zum Thema der Literatur oder Kunst, sondern auch zu der auf Philosophie, Geschichtsphilosophie, Ethik, Kultur- u. Zivilisationstheorie gestützten künstlerischen Strömung. Zur Verbreitung des poetischen Katastrophismus trug auch der lebendige Widerhall, den er bei Publizisten und Journalisten in der Presse und im Rundfunk fand. Katastrophische Motive entwickelten sich sozusagen samt der Entwicklung von Filmkunst, Malerei und Graphik. Es reicht an der Stelle nur das dramatische Gemälde Pablo Picassos *Guernica* zu nennen.

Geschichtsliterarische Abhandlungen über den Katastrophismus betrachteten ihn als Thema, Motiv und Faden, und nicht als ein philosophisch-künstlerisches Phänomen. Das galt bis zum Jahre 1930, als der Katastrophismus als eine Strömung, nicht nur unter den Vil-

niuser Dichtern, sondern auch in anderen literarischen Gruppen und in den Kreisen von selbstständigen Autoren verbreitet wurde. Die den Katastrophismus der 30er Jahre einleitenden Phasen umfassten Themen, welche den romantischen Pessimismus oder später den Dekadentismus und den Pessimismus des Jungpolens vervollständigten. In den 30er Jahren entwickelte sich eine weitreichende und starke katastrophische Strömung, die auf polnische Kultur und Philosophie einen starken Einfluss geübt hatte. Deshalb schien es der Verfasserin von dem vorliegenden Buch äußerst interessant, mindestens manche Erscheinungen und einige Ursachen des Katastrophismus zu erörtern, der in Polen also in dem Land, das damals zu den gefährdetsten nicht nur europäischen Ländern gehörte, auftauchte.

Die katastrophischen und die katastrophisierenden Dichter waren sich darüber ganz im Klaren. Das kam in den Werken der Dichter der Generation 1910 zum Vorschein. In dem ersten Teil der hier präsentierten Skizzen konzentrierte sich die Verfasserin auf das Phänomen des Katastrophismus in der Dichtkunst; sie schilderte auch damalige literarische Generation, die einzelnen literarischen Gruppen und berücksichtigte dabei auch die keiner literarischen Gruppe angehörenden Dichter. Sie wagte außerdem den Versuch, die Terminologie in Bezug auf alle literarischen Gruppen der Generation 1910, und insbesondere des sog. Vilniuser Katastrophismus (Żagary-Gruppe) vorzubringen. Sehr wichtig war für sie auch die mit diffusen Motiven, Topos und katastrophischen Symbolen verbundene Problematik, wie: Kriegskatastrophen, revolutionäre, prophetische, religiöse Katastrophen und Katastrophen im Wertesystem. In dem Teil wurden ebenfalls die Werke von den Mitgliedern der poetischen Gruppe „Wołyń“, den Dichtern: Waclaw Iwaniuk, Zygmunt Jan Rumel, Zuzanna Ginczanka und Jan Śpiewak geschildert. Der zweite Teil der Skizzen umfasst Analysen und Interpretationen von Gedichten der hervorragenden Dichter, deren Werke in die katastrophische Dichtkunst hineinpassen, obwohl diese Autoren verschiedenen Kategorien und poetischen Gruppen angehörten: Władysław Sebyła, Józef Czechowicz, Mieczysław Jastrun, Jerzy Zagórski und Konstanty Ildefons Gałczyński. Mit Nachdruck wurden dabei katastrophische und philosophische Motive in Czesław Miłosz Gedichten betont.

Die in vorliegender Arbeit angesprochenen Werke von den in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts schaffenden Dichtern spiegelt die ganze Wechselhaftigkeit von Erlebnissen, Reflexionen, Einstellungen

zur Welt und zu anderen Menschen, verschärfte Bewusstseins- und Perzeptionszustände wider. All das übte einen starken Einfluss auf Materie und Aufbau des Gedichts aus, also auch auf den Typ des künstlerischen Ausdrucks, für den die wichtigsten Merkmale in der Dichtkunst: Vorstellungen, Mobilität des Denkprozesses und unterbewusste Assoziationen sind.

Na okładce i stronach działowych użyto fragmentu drzeworytu
Albrechta Dürera *Apokalipsa* (*The Opening of the Fifth and Sixth Seals*)

Redaktor MAŁGORZATA POGLÓDEK

Projekt typograficzny TOMASZ GUT

Korektor ANNA SOŃTA

Opracowanie DTP BEATA KLYTA

Copyright © 2016 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3028-0 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3029-7 (wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 16,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 12,5.
Cena 26 zł (+ VAT). Publikację wydrukowano na papierze Munken Lynx 100 g, vol. 1.13.
Do składu użyto krojów pism: Palatino Linotype oraz Cambria. Druk i oprawę wykona-
no w drukarni „PPhU TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.”, Sp. K., ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław.

Teresa Wilkoń,
profesor nadzwyczajny w Instytucie
Bibliotekoznawstwa i Informacji
Naukowej w Uniwersytecie Śląskim,
doktor habilitowany nauk humanistycznych
w dziedzinie literaturoznawstwa.

W latach 1996–2008 wykładowca historii
literatury i języka polskiego w Università
degli Studi di Napoli „L'Orientale”
w Neapolu. Jest autorką kilkudziesięciu
artykułów z zakresu poezji polskiej
XIX i XX wieku, teorii literatury oraz
bibliotekoznawstwa, a także kilku książek:

- *Polska poezja socrealistyczna
w latach 1949–1955*. Gliwice 1992.
- *Między konwencją a arkadią. Szkice o poezji
polskiej XX wieku*. Katowice 2001.
- *Napoli nella poesia polacca
XIX ed inizio XX secolo*. Napoli 2005.
- *Nimfy oko błękitne. Obrazy Neapolu w poezji
polskiej XIX i XX wieku*. Katowice 2006.
- *Poematy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*.
Katowice 2010.
- *Kanony sztuki postępowej i jedynie słusznej.
Socrealizm w poezji polskiej*. Wyd. II,
zmienione i poszerzone. Katowice 2016.

Więcej o książce



CENA 26 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-226-3028-0